Ю. В. СТЕННИК

ЖАНР ТРАГЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



·НАУКА·
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Серия
«Из истории мировой культуры»

Ю. В. СТЕННИК

ЖАНР ТРАГЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА



Ленинград
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1981

Ответственный редактор
Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

Юрий Владимирович Стенник
ЖАНР ТРАГЕДИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.
Эпоха классицизма

Утверждено к печати Редколлегией
серии научно-популярных изданий
Академии наук СССР

Редактор издательства Н. А. Румянцева
Художник Г. В. Смирнов
Технический редактор Ф. А. Юлиш
Корректор Л. А. Привалова

ИБ № 20102

Сдано в набор 24.06.81.
Подписано к печати 26.10.81.
М-43557. Формат 84×108 1/32.
Бумага типографская № 2.
Гарнитура обыкновенная.
Печать высокая.
Печ. л. 5 1/4+2 вкл. (1/8 печ. л.) = 9.03 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 9.61.
Тираж 10 000 экз. Изд. № 7774. Тип. зак. 492.
Цена 65 коп.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

С $\frac{70202\text{-}209}{054\,(02)\text{-}81}$ 37.81.4603010107

ВВЕДЕНИЕ

Окончательное утверждение роли театра в духовной жизни русской нации приходится на первую половину XVIII в. Отдельные спорадические попытки организации в России театрального дела, имевшие место в конце XVII—начале XVIII в., сменяются в царствование императрицы Елизаветы Петровны (1742—1761) устройством национального публичного театра на государственных началах (1756). Практика привлечения в Россию иностранных трупп постепенно перестает себя оправдывать. Увеличивается год от года число местных театров, организовывавшихся в различных городах страны, в которых уже играли русские актеры.[1]

С появлением в России в XVIII в. профессиональных театров связано зарождение традиций национальной драматургии. Формирование этих традиций протекало на почве усвоения эстетической доктрины классицизма. Этим объясняется доминирующее положение на русской сцене XVIII в. таких жанров, как трагедия и комедия. Художественные вкусы эпохи рельефно воплотились в этих двух столь несхожих по своему характеру жанрах, составивших основу театрального репертуара столетия.

Нас будет интересовать только один жанр — трагедия. Художественная структура русской трагедии XVIII в., а также эволюция жанра от его зарождения на русской почве до того момента, когда драматургия классицизма исчерпает свои возможности, — таков предмет настоящего исследования. Но прежде чем перейти к его рассмотрению, напомним в общих чертах историческую обстановку, породившую необходимость восприятия в России драматургических жанров классицизма. Целесообразно также освежить в памяти читателя представление о классицизме как об определенном важном этапе в развитии европейской культуры. Это нужно для понимания

русской модификации этого явления, поскольку именно с художественной системой классицизма связано историческое функционирование интересующего нас жанра трагедии.

Содержание культурно-идеологических поисков, определявшее в конечном счете проблематику русской трагедии XVIII в., нельзя понять вне учета тех перемен, которые произошли в стране в результате петровских преобразований.

Реформы Петра I привели к изменению в расстановке социальных сил и к переосмыслению идеологических ценностей средневековой Руси. Суть петровских реформ в общественно-политическом аспекте сводилась к укреплению абсолютной монархической власти с опорой на широкие слои среднего служилого дворянства, осознавшего свое ведущее положение в системе социальной иерархии. В идеологическом аспекте важнейшим из мероприятий, последовательно осуществляемых Петром I, было окончательное отстранение церкви от всего, что составляло прерогативу светской власти. С уничтожением патриаршества в 1721 г. главой православной русской церкви был объявлен царь, а руководство делами церкви было передано в ведение подотчетного монарху Святейшего Синода. В результате этих мер церковь фактически была лишена ее доминирующей роли в области культурно-идеологической политики — именно в той области, где ее влияние прежде было особенно велико.

Обмирщение общественного сознания, светскость идеологической платформы, определявшей решение всех важнейших вопросов строительства новой культуры, — такова первая отличительная особенность духовной атмосферы, установившейся в результате реформ Петра I. Клерикализм в осмыслении природы человека, свойственный официальной культуре допетровской Руси, сменяется представлением о человеке как о частице иерархически упорядоченного государства.

Указанные изменения покоились на глубинных преобразованиях, затронувших, по словам А. С. Пушкина, все «огромные составы государства».[2] Новое бесповоротно вошло в жизнь, ибо оно отвечало коренным интересам страны. Создание военного флота и сильной, обученной современным способам ведения войны армии обеспечило возврат России прибалтийского побережья и утвердило

ее политическую мощь в Европе. Во внутриполитической сфере преобразованию облика старой России способствовали реформы государственного административного аппарата, проведение просветительских мероприятий, активное освоение новых форм промышленного производства как путем использования опыта приглашенных в Россию иностранных специалистов, так и путем обучения русских людей за границей.

В период, последовавший сразу после смерти Петра I, активность проведения начатых им преобразований резко упала. В отдельных случаях некоторые аспекты политики Петра I, доведенные до крайностей при его преемниках, приобрели уродливое выражение. Только так можно объяснить факты засилья иностранцев при русском дворе в царствование Анны Иоанновны, когда национальные интересы страны приносились в жертву прихотям фаворитов и временщиков вроде Бирона.

Вот почему восшествие на престол Елизаветы Петровны вселяло надежды на продолжение политики, проводившейся ее отцом. Призывы следовать примеру Петра I являются лейтмотивом культурно-идеологической программы, какую развертывает перед Елизаветой Петровной в своих одах 1740—1750-х гг. М. В. Ломоносов. Имя дочери великого преобразователя России ко многому обязывало, и императрица Елизавета не могла пренебрегать данным обстоятельством.

Широте преобразований в общественно-политической структуре русского государства, проведенных в первой четверти XVIII в., соответствовал размах распространения в стране просвещения и новых форм культуры, какими оказались отмечены 1740—1750-е гг.

Известно, какое значение придавал Петр I созданию в стране Академии наук. Основанная Петром, но открывшаяся уже после его смерти в 1725 г. Петербургская Академия наук стала центром научной и культурной жизни России XVIII в. В работе Академии почти с самого ее основания участвовал выдающийся немецкий математик Л. Эйлер. Ее почетными членами в 1740—1750-е гг. стали такие крупные ученые, как французский астроном Ж. Н. Делиль и немецкий философ Х. Вольф. С Академией наук была связана деятельность основоположников новой русской литературы А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского.

Большую роль в развитии национальной культуры и науки сыграли открытые при Петербургской Академии наук гимназия и университет. Отсюда вышли первые представители русской научной и культурной интеллигенции.

Развитие Академии наук подтвердило жизненность преобразований, начатых в петровское время. Очень скоро были созданы другие важнейшие культурно-просветительные учреждения XVIII в. Продолжением политики Петра I в царствование Елизаветы Петровны явилось открытие в 1755 г. университета в Москве. В 1756 г. в Петербурге был основан первый русский государственный театр, директором которого был назначен крупнейший деятель национальной культуры середины XVIII в., писатель и драматург А. П. Сумароков. О нем мы еще не раз будем говорить на страницах книги. В 1757 г. в Петербурге открылась Академия художеств. Созданная по воле Петра I на берегах Невы новая столица постепенно становилась средоточием культурной жизни обновленной России, как бы символизируя собой плоды преобразований, предпринятых в первой четверти столетия.

Выдвинутая Петром I программа обновления России и широкого государственного строительства объясняет то значение, какое приобрела в идеологической жизни XVIII в. патриотическая идея служения обществу. От обязанности выполнения общественного долга не мог быть свободен даже сам монарх. Неуклонным подтверждением верности этому принципу являлась для русских XVIII в. деятельность самого Петра I.

Еще одной важной особенностью культурно-идеологической жизни России XVIII в., также объясняемой в свете петровских преобразований, было постоянное и целенаправленное восприятие европейских культурных традиций. Это диктовалось самой логикой переживавшегося исторического момента. Перед деятелями русской культуры первой половины XVIII в. встала необходимость в кратчайшие сроки овладеть достижениями, выработанными европейской художественной мыслью. Решение этой задачи должно было явиться предпосылкой к достижению главной цели — созданию культуры нового типа, отвечавшей возросшему авторитету русского государства на европейской политической арене.

Ускоренное восприятие в России европейских фило-

софско-идеологических концепций помогает понять их сложное взаимодействие в процессе формирования мировоззренческой основы русской эстетической мысли XVIII в. Так, например, дух нормативности и рационализма, питавшийся внесенной реформами Петра I атмосферой всеобщей регламентации и регулярности в подходе к вопросам строительства новой государственности, прекрасно сочетался с усвоением в трудах русских авторов сенсуалистских идей. Популярность сенсуализма с его провозглашением могущества чувственного опыта и непризнанием врожденных идей, с его упованием на преобразующую силу воспитания сохранялась в России почти на всем протяжении XVIII в. Теоретическое осмысление вопросов искусства такими представителями классицистической эстетики, как А. П. Сумароков или Г. Н. Теплов, демонстрирует единство рационалистических и сенсуалистских идей. Не чуждо оно было и Ломоносову, целиком разделявшему мнение о превалирующей роли эмоционального фактора в процессе восприятия произведений искусства красноречия и видевшему в соединении разума с чувством залог полноты эстетического переживания.

Быстрота и необратимость перехода в XVIII в. от средневекового мышления к мировоззренческим концепциям, характерным для философской и эстетической мысли передовых стран Европы, не могли не сказаться на тех формах, в которых эти концепции усваивались в России. Ускоренность темпов культурного развития зачастую приводила к несоответствию между уровнем теоретического осмысления эстетических проблем и непосредственно практическим их воплощением средствами искусства.[3] Нередко потребность в овладении новыми принципами художественного мировосприятия обгоняла возможности их практического осуществления. И наоборот, отдельные достижения русских авторов XVIII в. порой имели место в условиях, когда теория еще продолжала сохранять консервативную приверженность устаревшим канонам.

Достаточно указать, что теоретические постулаты французского классицизма становятся известны в России еще до того, как в русской литературе были созданы необходимые предпосылки для практического овладения теми нормами творчества, которые прокламировались трактатом Н. Буало «Поэтическое искусство».

Известная незрелость и эклектизм в подходе к решению отдельных вопросов теории и практики театрального искусства определяли в то же время и своеобразие развития русской драматургии XVIII в. Выгодное отсутствие абстрактной умозрительности в трактовке задач театра, свобода от жестких рамок традиционализма и инерции предшествующего устойчивого опыта в этой области позволяли русским драматургам вырабатывать собственные традиции исходя из общественно-идеологических потребностей своего времени. Мы увидим, как это конкретно отразилось на становлении жанра трагедии.

Уже в 1730—1740-е гг. в русском искусстве явственно намечаются тенденции к устранению разрыва в уровне развития по сравнению с Западной Европой. Эклектизм художественных исканий, имевший место в культурной жизни России первой четверти XVIII в., сменяется теперь нарастающим стремлением к выработке некоего единого комплекса культурно-идеологических установок с опорой на авторитетные, апробированные практикой традиции.

Если в петровский период решение новых идеологических задач осуществлялось зачастую в формах, сохранявших в своей основе груз средневековых эстетических традиций с примесью элементов барокко, то в 1730—1750-е гг. положение изменилось. Теперь сложились условия для создания в России светской культуры европейского типа. Эстетической доктриной, отвечавшей уровню и потребностям общественно-политической жизни России указанных десятилетий, явилась доктрина классицизма.

На раннем этапе становления русский классицизм своеобразно сочетался с традициями барокко, а также Возрождения в его позднейшей модификации — европейского гуманизма XVI в. Это было обусловлено воздействием предшествовавших поисков на пути формирования нового стиля общенационального искусства. Но по мере утверждения и органичного развития введенных Петром I новых форм русской государственности классицизм занимает в русской литературе доминирующее положение вплоть до конца 1770-х гг.

Классицизм как художественное направление был явлением общеевропейским. Наивысшего своего расцвета классицизм достиг во Франции XVII в. в период установления абсолютистской формы государственной власти.

Трактат Буало «Поэтическое искусство» (1674) явился манифестом, обобщившим как опыт бесчисленных «поэтик» предшествующих поколений литературных теоретиков, так и творческие достижения современников — поэтов и драматургов Корнеля, Расина, Лафонтена, Мольера и других.

Эстетические принципы классицизма, во многом связанные с воззрением эпохи Возрождения, дополнили и усложнили художественную трактовку человека. Гуманизму Возрождения с его апологией свободы человеческой личности, утверждением ее неисчерпаемых возможностей классицизм противопоставил систему миропредставления, в которой оказалась запечатлена внутренняя противоречивость человеческой природы. При этом эстетический кодекс классицизма зафиксировал определенную иерархически упорядоченную систему норм и правил, регулировавших художественную практику творца. В этой системе отразилось характерное для данной эпохи стремление рассматривать явления окружающего мира вне их взаимосвязи, как имманентно проявляющие себя сущности.[4]

От Возрождения классицизм перенял культ античности, выдвинув вслед за Аристотелем в качестве основной задачи искусства подражание природе. Писатели-классицисты сознательно ориентировались на произведения античности, считая их образцом художественного совершенства. Нетленность шедевров, созданных авторами Древней Греции и Рима, явилась для эстетики классицизма стимулом утверждения неизменности идеалов прекрасного. И подобное метафизическое понимание предмета искусства прямо отражалось на творчестве французских авторов XVII в.

Метафизическая трактовка природы человека приводила к надысторическому, абстрактному пониманию проблемы личности. Особенно отчетливо это сказалось в драматургии классицизма и, в частности, в жанре трагедии. Расцвет этого жанра в художественной практике классицизма явился прямым следствием тех эпохальных перемен, которые принесло с собой Возрождение.

В центре содержания трагедии французского классицизма XVII в. стоит проблема самоутверждения личности. Прокламированная Возрождением свобода личности здесь подвергается своеобразному испытанию. Характерная для

античной трагедии, воплощаемая в воле богов идея рока, которого не могут избежать смертные, переосмысляется в драматургии XVII в. как имманентно присущее человеку свойство его внутренней природы. Человек — творец своей судьбы — оказывался трагически бессильным перед лицом неподвластной ему стихии собственного «я».

В сущности это было первое проявление художественного осознания противоречия личности и общества в рамках зарождавшихся буржуазных отношений. Подобные представления покоились на вневременной, метафизической, трактовке природы общественных связей. Путь самоутверждения личности в драматургии французского классицизма XVII в. виделся лишь в одном аспекте — как результат неумолимого действия страстей, этих единственных в художественном сознании века атрибутов человеческого характера и движущих сил человеческих поступков.

Однолинейность в раскрытии характера лишала героев французской трагедии XVII в. неповторимой индивидуальности. Эти герои оказываются всякий раз носителями вечных, неизменных по своей сущности страстей. Показать природу этих страстей, их роковое воздействие на судьбы людей и означало в понимании художников-классицистов раскрыть человеческий характер. К этому призывал Буало.

Этим же объясняется и та нормативность, которой было пронизано осмысление всех важнейших аспектов творческой практики в теоретических трудах этой эпохи.

Для принципов художественной типизации, свойственной системе классицизма, как они сформулированы в трактате Буало, характерно следование определенным правилам, регламентировавшим основные стороны творческого процесса. В искусстве классицизма разным сферам проявления творческой активности и различным аспектам художественного осмысления природы человека должны были соответствовать строго определенные, раз и навсегда установленные нормы поэтической практики. Внешне это проявлялось в своеобразной регламентации жанров. В каждом жанре воплощалась некая идеальная норма выражения различных сторон человеческого бытия; что уместно в басне, то исключалось в эпической поэме, что было хорошо в комедии, то не допускалось в торжественной оде.

В драматургии классицизма тоже существовала своя

иерархия различных по содержанию и структуре жанровых форм. Трагедия как норма нравственного борения человека в процессе самоутверждения личности, как жестокая правда жизни и комедия как отступление от нормы, нелепая и потому смешная сторона жизни — вот два полюса художественного освоения мира в театре классицизма. Предметно-содержательная иерархия, определявшая разграничение тематической нагрузки жанров, влекла за собой и строгую замкнутость формально-стилевого канона каждого жанра. Структурные особенности трагедии предусматривали обязательно членение действия в ней на пять актов. Все действие должно было происходить в одном месте и не отягощаться никакими побочными коллизиями. Для времени, в течение которого протекало действие, также были установлены строгие рамки. Персонажами трагедии обычно выступали легендарные герои античной мифологии или древней истории, что сообщало всему происходящему оттенок надысторической условности. Для психологической мотивировки высказываний и действий персонажей в трагедии французского классицизма было также найдено своеобразное средство: введены фигуры наперсников. Наконец, обязательной для трагедии классицизма была стихотворная форма речи действующих лиц. Каноническим в этом жанре был признан александрийский стих, соответствовавший в русском языке шестистопному ямбу.

Таким образом, художественная система классицизма характеризовалась строгой упорядоченностью требований, предъявляемых к сочинителю и его искусству. Это была закономерная стадия в развитии художественного освоения мира, оставившая свои шедевры в различных областях искусства и в наиболее совершенном и полном виде воплотившаяся во французском классицизме XVII в.

В России классицизм как художественное направление формируется в XVIII в. Это происходит параллельно с усвоением философских идей европейского Просвещения. Собственно просветительская философия в ее раннем изводе (идеи Вольтера и Монтескье) и явилась идеологической базой русского классицизма. Духовная атмосфера, заданная петровскими преобразованиями, объясняет своеобразную популярность в России XVIII в. концепции просвещенного абсолютизма. Провозглашенный ранней просветительской мыслью Запада идеал просвещенного

монархического правления в глазах современников Петра I, казалось, был осуществлен в России. В личности Петра, в размахе осуществлявшегося им государственного строительства и неустанных трудах самого монарха в деле просвещения нации деятели русской культуры данной эпохи видели прямое тому подтверждение. К этому мнению склонялся и такой выдающийся европейский мыслитель, как Вольтер. Мы увидим, как подобные убеждения отразятся в трактовке трагедийной проблематики на русской сцене XVIII столетия.

Утверждение в русской драматургии XVIII в. эстетической доктрины классицизма связано с именем А. П. Сумарокова. Он выступил в 1740-е гг. и как теоретик этой доктрины, и как признанный лидер самого направления, его наиболее активный и плодовитый в творческом отношении представитель. Но, рассматривая вопрос об оформлении классицизма на русской почве в живое литературное направление, следует учитывать специфику исторической ситуации, в которой совершался данный процесс.

Когда в 1748 г. Сумароков выпустил в свет свои «Две эпистолы» («О русском языке» и «О стихотворстве»), где определял задачи новой литературы, давая наставления начинающим русским авторам, примером для него служил поэтический трактат Буало «L'art poétique» («Поэтическое искусство»). Но положение Сумарокова как теоретика русского классицизма существенно отличалось от того, в котором находился его французский предшественник. «Поэтическое искусство» было по-своему подготовлено блестящими достижениями французского классицизма, и сам Буало исходил в своих рекомендациях из практики современников, выдающихся представителей этого направления. «Епистолы» Сумарокова появились при почти полном отсутствии в России такой литературы, характер которой соответствовал бы установкам, в них пропагандировавшимся. Исключение составляли лишь торжественные оды Ломоносова. Новую литературу, новую драматургию нужно было создавать. Для Сумарокова выполнение этой задачи стало делом его жизни. Фанатически преданный театру, Сумароков заложил основы репертуара русской сцены XVIII в., создав первые национальные образцы ведущих жанров драматургии русского классицизма — трагедии, комедии, оперы. Серьезный вклад в становление новой светской литературы внесли и выда-

ющиеся предшественники и современники Сумарокова: А. Д. Кантемир, М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский.

Динамизм и целеустремленность в осуществлении культурных преобразований, определившие ускоренный характер развития литературы, помогают понять и те сложности, какими было отмечено формирование классицизма па русской почве. Мы уже подчеркивали выше, что осознание потребности в овладении новыми принципами художественного мировосприятия нередко обгоняло возможности их практического осуществления. Примеры тому можно найти в русской литературе 1730-х гг.

Когда Кантемир, следуя за Буало, выпустил в свет свои первые сатиры, а Тредиаковский, также в подражание Буало, написал «Оду торжественную о сдаче города Гданьска» (1734), система русского стихосложения продолжала сохранять чуждые законам своего языка нормы силлабического виршеслагательства. Создание новой литературы было невозможно без качественного преобразования изжившей себя, перенесенной еще в XVII в. из соседней Польши силлабической системы. Это понимали все крупнейшие русские авторы того времени: и Кантемир, и Тредиаковский, и Ломоносов. Все они пишут теоретические трактаты, посвященные одной проблеме, — упорядочению русского стиха, приведению его законов в соответствие с нормами естественной живой русской речи и с традициями песенной народной культуры. Не обошлось без полемики, победителем из которой вышел Ломоносов, творчески утвердив преимущества предложенной им системы.

Параллельно с реформой системы стихосложения Ломоносову и его современникам приходилось решать и другую не менее важную задачу — вырабатывать основы нового русского литературного языка. Прежнее время оставило новой эпохе в качестве книжного языка церковно-славянский. Это был язык школьной драмы, силлабических виршей и проповедей Ф. Прокоповича. Воздействие норм этой языковой системы ощущается и в сатирах Кантемира, и в сочинениях Тредиаковского. Тредиаковский в своем переводе аллегорического романа П. Тальмана «Езда в остров любви» в 1730 г. признает необходимость сближения литературного языка с «простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим».[5] В своем трактате о стихосложении и целом ряде других

сочинений — «Речь о чистоте российского языка», «Разговор между чужестранным человеком и российским об орфографии старинной и новой и о всем, что принадлежит к сей материи» — Тредиаковский рассматривает вопросы формирования норм литературного языка и его места в ряду языков других народов.

Наиболее капитальный вклад в эту область внес Ломоносов. Созданные им труды по отечественному красноречию — два варианта «Риторики» и «Российская грамматика» — не утрачивали своего значения на протяжении всего XVIII в. А его небольшое по объему, но принципиально важное по содержанию «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» заключало в себе стройную теорию, упорядочившую соотношение стилевых комплексов русского языка того времени в различных литературных жанрах.

В подобной атмосфере совершалось формирование на русской почве художественной системы классицизма в литературе. К тому времени, когда Сумароков выступил со своими «Епистолами», многие из трудностей были уже позади. И однако даже для Сумарокова вопрос о создании русского поэтического языка продолжал сохранять свою актуальность.

Такой нам надобен язык, как был у греков,
Какой у римлян был и, следуя в том им,
Как ныне говорит Италия и Рим,
Каков в прошедший век прекрасен стал французский,
Иль, наконец, сказать, каков способен русский! (2 *, с. 212), —

восклицает Сумароков в «Епистоле 1. О русском языке».

Примечательно, что содержание этой эпистолы не соответствовало тому, о чем шла речь в поэтическом трактате Буало. И это не случайно. Формирование литературного языка было во времена расцвета французского классицизма XVII в. пройденным этапом. Для русской культуры периода становления классицизма этот вопрос сохранял актуальность. В первой из двух эпистол Сумарокова по существу можно наблюдать постановку проблемы, которая во французской литературе решалась еще в XVI в. поэтом Плеяды Дю Белле в его знаменитом трак-

* Здесь и далее первая цифра в скобках означает порядковый номер по списку источников, см. с. 164.

тате «Защита и прославление французского языка» («La Deffence et Illustration de la langue françoyse»). Направленный против слепого увлечения модной тогда культивировавшейся при дворе итальянской изящной поэзией и против ортодоксальных хранителей латинской образованности Сорбонны, трактат Дю Белле был пронизан патриотической идеей отстаивания достоинств французского общеразговорного языка. «Я не считаю наш народный язык в его теперешнем состоянии столь низким и презренным, каким изображают его высокомерные почитатели греческого и латинского языков... полагая, что хорошее может быть сказано только на языке иностранном, непонятном народу», — заявляет он.[6] Путь обогащения родного языка Дю Белле видит в учебе у древних античных авторов. Подражание древним, по мысли Дю Белле, должно основываться на благородном стремлении превзойти их. И он полон веры в достижимость цели.

Исторические задачи, вставшие перед русской литературой второй четверти XVIII в., были близки тем, которые приходилось решать поэтам Плеяды. Пафос 1-й эпистолы Сумарокова «О русском языке» также питается патриотической верой в богатые возможности национального языка. И в своих призывах к молодым русским авторам Сумароков не был одинок. Поражает сходство, которое наблюдается между отдельными мыслями трактата Дю Белле и многочисленными высказываниями Ломоносова о будущем русской науки и о достоинствах русского языка. «Быть может, — восклицает французский поэт, — придет время, когда наше благородное и могущественное государство в свою очередь возьмет бразды владычества, — а я надеюсь на это, веря в счастливую судьбу французов, — и тогда, если вместе с Франциском не погребен еще окончательно французский язык, он, только еще пустивший корни, выйдет из земли, поднимется на такую высоту и достигнет такого величия, что сможет сравняться с языками самих греков и римлян, порождая, подобно им, Гомеров, Демосфенов, Вергилиев и Цицеронов...».[7]

Уже не говоря о широко известном высказывании Ломоносова из его посвящения, предпосланного «Российской грамматике», содержащем сравнение русского языка с другими европейскими языками, можно напомнить не столь известные, но тем не менее прекрасно раскрывающие убеждения Ломоносова о богатейших возможностях

национального языка его слова из незавершенного им отрывка задуманной статьи «О нынешнем состоянии словесных наук в России»: «Красота, великолепие, сила и богатство российского языка явствует довольно из книг, в прошлые веки писанных, когда еще не токмо никаких правил для сочинений наши предки не знали, но и о том едва ли думали, что оные есть или могут быть».[8]

Этим же в сущности объясняется и та горячая вера Ломоносова в будущее русской науки, которая звучит в обращенных к российскому юношеству словах из его оды 1747 г.:

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

(4, с. 206)

Близкие по смыслу высказывания имели место и в теоретических трудах Тредиаковского.

Принципиальное отличие процесса становления русского классицизма от французского состояло в том, что его создателям приходилось заниматься решением таких проблем, которые во Франции к началу XVII в., т. е. к моменту зарождения там классицизма, были в основном решены. Для Буало в его «Поэтическом искусстве» новая литература начинается с поэзии Ф. Малерба. Представитель культуры блестящего века Людовика XIV, сознательно культивирующий утонченный вкус литературно образованной элиты, Буало далек от того демократизма в вопросах языка, который проглядывал в теоретических рассуждениях его предшественника. Ему не представляется актуальным и тот патриотический пафос, которым пронизаны рассуждения Дю Белле о будущем французского языка.

Теоретик русского классицизма Сумароков, следуя за Буало в вопросах истолкования природы отдельных жанров, исходит из принципиально иного понимания функции литературы. Для Сумарокова и его современников создание новой литературы предполагалось в неразрывной

связи с решением конкретных практических задач в русле утверждения тех новых форм общественной жизни, которые установились в России после реформ Петра I.

Заканчивая характеристику процесса становления русского классицизма, следует остановиться еще на одном моменте. Речь идет о связи раннего русского классицизма с художественной системой барокко.

Вопрос о русском барокко, особенно в литературе, имеет самостоятельное значение. До сих пор, например, не совсем ясны хронологические границы этого явления. Требует уяснения и проблема функции барокко в общем процессе смены художественных стилей. Интересное соображение высказал Д. С. Лихачев, заметивший, что «в России XVII в. барокко играло роль Ренессанса, поскольку стадия настоящего и полнокровного Ренессанса была в России пропущена».[9] Одно несомненно: в обстановке перемен, которые происходили в культурной жизни России первой половины XVIII в., искусство барокко отвечало известным требованиям момента.

В конце XVII и в первые десятилетия XVIII в. и в организации придворного церемониала, и в празднествах в честь военных побед декоративная пышность, напряженный метафоризм барочного искусства оказывались как нельзя кстати. Свойственные барокко аллегоричность художественного языка, его эмблематичность можно наблюдать и в оформлении триумфальных арок петровского времени, и в карнавальных шествиях по случаю побед или коронаций, наконец, в разработке архитектурного декора, в фейерверках и т. п. Барочная система мировосприятия определяла и драматургические принципы, господствовавшие на сцене «школьного театра».

В период формирования русского классицизма традиции барокко еще сохраняли свою жизненность, что, например, наглядно проявляется в особенностях одического стиля Ломоносова. Сосуществование и взаимообогащение классицизма и барокко оставались характерной особенностью развития художественной мысли в России в 1730—1750-е гг. Связь эта, как мы увидим, имела место и в становлении жанра русской трагедии.

Глава I

СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ

1. Немного предыстории

Когда в 1749 г. любительская труппа кадетов Сухопутного шляхетского корпуса разыграла в стенах этого учебного заведения трагедии Сумарокова «Хорев» и «Гамлет», слухи о спектаклях распространились по Петербургу. Кадетам вскоре пришлось повторить свои представления при дворе. Изумление и восхищение современников не знали предела. Впервые правильная трагедия звучала на русском языке. В столице заговорили о появлении «северного Расина».

Успех постановок первых трагедий Сумарокова в конце 1740—начале 1750-х гг. на фоне общего состояния национального театра той поры означал своевременность их появления. Потребность светского театра в новых формах драматургии к этому времени достаточно назрела. Но чем удовлетворялись запросы русского зрителя до появления трагедии Сумарокова? Каков был уровень национальной драматургии к моменту создания «Хорева»? Учитывал ли Сумароков эти традиции или новизна его пьес перечеркивала в сознании русского зрителя все, с чем ему приходилось сталкиваться ранее?

До недавнего времени получить ответы на эти вопросы было затруднительно ввиду отсутствия полного, удовлетворяющего научным требованиям издания сохранившихся до нашего времени пьес из репертуара русских театров первых десятилетий XVIII в. Теперь благодаря усилиям коллектива исследователей Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР в распоряжении ученых имеются пять томов «Ранней русской драматургии (XVII—первая половина XVIII века)», заключающие в себе практически все дошедшее до нашего времени из репертуара русских театров указанного периода. Прекрасно прокомментированные, изданные в соответствии с современными научными требованиями, снабженные

обстоятельными сопроводительными и обобщающими вводными статьями, тексты пьес создают полную картину тех драматургических интересов и поисков, которыми был отмечен ранний этап становления театра в России.

С целью как-то осмыслить, свести воедино и систематизировать имеющиеся в нашем распоряжении данные можно выделить три основных пласта драматургической литературы той поры соответственно трем направлениям, по которым шло развитие театра в России с начала XVIII в. и до конца 1740-х гг.

Первое направление, наиболее профессионально оформившееся, имевшее на первых порах устойчивые стимулы сценического функционирования и глубокие традиции собственной драматургии, было связано с практикой школьных театров. Клерикальный по своей идеологической основе, в эстетическом плане этот театр последовательно ориентировался на систему художественного мировосприятия барокко.

Инициатива введения на Руси театра в XVII в. исходила непосредственно от царя Алексея Михайловича. Репертуар самого первого русского театра носил смешанный характер. Продолжением царской «театральной затеи» было не столько открытие в Москве в 1702 г. по инициативе Петра I светского публичного театра для массового городского зрителя, сколько возникновение в конце XVII в. в стенах Московской славяно-греко-латинской академии школьного театра. Привлеченные в 1690-е гг. в Москву профессора Киево-Могилянской академии переносят на русскую почву традиции школьной драмы театра иезуитов. И в течение первой четверти XVIII в. именно театр учеников Московской академии является наиболее активным и действенным центром распространения этого искусства в России.

Начав с инсценировок библейских сюжетов и житий святых, устроители спектаклей в академии все чаще откликаются на события политической жизни страны. Позднее это происходило не без прямого воздействия со стороны высшей светской власти, рассматривавшей театр в качестве одного из важнейших средств укрепления и возвеличения собственного авторитета в массах. В этом смысле пьесы, разыгранные на школьной сцене академии, такие как «Торжество мира», посвященная взятию русскими войсками крепости Нотебург, «Свобождение

Ливонии и Ингерманландии» и др., можно рассматривать в одном ряду с карнавальными шествиями в Москве по случаю военных побед. Постепенно отвлеченная дидактика и морализирование библейских инсценировок, завещанные традицией XVII в., — «Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным», «Комедия об Иосифе и его братьях» — сменяются усложненной символикой драматизированных панегириков. На первых порах политическая тема разрабатывалась параллельно с библейскими сюжетами («Драма о царе Езекии», «Торжество мира православного Петром святым апостолом. . .»). Но скоро из драмы практически начал исчезать сюжетный элемент, действующие персонажи заменялись аллегорическими фигурами, а пьесы становились инсценированными апофеозами могущества русской монархии. Таковы были, например, «Слава Российская» и «Слава печальная» Ф. Журовского, поставленные, по-видимому, в госпитальном театре Н. Бидлоо. К середине XVIII в. пьесы с сюжетной структурой окончательно уступают место драмам, представлявшим собой разновидность торжественных декламаций.[1]

Идейная направленность пьес школьной драматургии обнаруживает отчетливое воздействие свойственных эстетике русского барокко XVII в. назидательности и провиденциализма. Насыщенность спектаклей аллегорическими пантомимами, хорами, обязательное наличие программ и предваряющих действие прологов и антипрологов, раскрывавших содержание происходящего, контрастность и своеобразная симметричность распределения ролей, долженствовавших символизировать противоборствующие силы добра и зла, наконец, традиционный силлабический стих, каким писались все пьесы школьного театра, — все это отмечало сценическую структуру школьной драмы.

Во второй четверти XVIII в. школьный театр распространяется в провинции. При семинариях и духовных училищах Новгорода, Твери, Ростова, Астрахани, Троице-Сергиевой лавры возникают периферийные центры школьной драматургии, продолжавшие традиции московской и киевской школ.

Последними отголосками былой славы школьного театра явились постановки пьес, в которых аллегорически изображалось восшествие на престол императрицы Елизаветы Петровны и содержалась оценка политического зна-

чения этого события. Это драма «Стефанотокос», разыгранная в стенах новгородской духовной семинарии, исполненная в Твери «Декламация ко дню рождения Елизаветы Петровны» и поставленная в Московской славяно-греко-латинской академии панегирическая драма «Образ торжества российского...». Однако уже к середине XVIII в. оды Ломоносова и его последователей стали выполнять функцию политической пропаганды. Школьный театр с этого времени теряет свое значение.

Занесенный со стороны, школьный театр временно прижился в России и даже в какой-то момент играл в развитии национального театрального искусства немаловажную роль. Но у него не было ни своего массового зрителя, ни перспективы завоевать такового ввиду естественной ограниченности сферы функционирования и тесной связи с церковью. Само положение церкви в России после реформ Петра I не давало возможности школьному театру обрести общенациональное значение.

Другое направление, значительно более пестрое с точки зрения отбора репертуара, без четкой опоры на какие-то определенные, жестко фиксируемые драматические принципы и традиции, носило ярко выраженный светский характер. Оно объединяло и демократический театр, рассчитанный на массового городского зрителя, и частные театры, возникавшие по инициативе дворян, купцов, а также лиц из окружения царя. Рассчитанный на удовлетворение интереса к зрелищам репертуар светских театров складывался стихийно и практически не регламентировался. Этот театр имел значительно более благоприятные условия для своего развития, нежели скованный рамками кастовости театр школьной драмы.

Первым массовым театром такого рода был публичный театр, открытый в 1702 г. в Москве на Красной площади силами приглашенных в Россию Петром I немецких актеров, ряды которых позднее пополнились выученными театральному делу русскими актерами. Руководивший привезенной по контракту из Данцига труппой, И. Кунст ставил пьесы из репертуара бродячих немецких комедиантов. Пьесы переводились на русский язык. Но в отличие от пастора Грегори, организатора театра при дворе Алексея Михайловича, Кунст и его преемник Фюрст мало заботились о приспособлении репертуара своей труппы к традициям русской жизни. Это были

пьесы, представлявшие собой переделки произведений европейских драматургов (Мольера, Кальдерона, Чиконьини и др.), а также инсценировки авантюрных повестей и рыцарских романов. Поэтому не лишено оснований кажущееся излишне резким заключение П. О. Морозова о репертуаре театра Кунста—Фюрста: «Не имея никаких точек соприкосновения с русской жизнью и литературой, эти пьесы и не оставили по себе сколько-нибудь заметного следа, не могли иметь большого образовательного влияния и не могли долго продержаться».[2]

Однако определенную положительную роль публичный театр все же сыграл, сумев «вызвать подражания не только в высших, но и в низших слоях общества и, наконец, возбудить не только переводную, но и оригинальную деятельность в области русской драматической литературы».[3] Переводы немецких пьес служили первым, неизвестным нам русским драматургам светских театров — как придворных, так и городских, демократических — теми образцами, на которые они ориентировались при создании новых, собственных инсценировок тех же авантюрных романов и повестей. Именно эта вторая волна в создании репертуара русских светских театров первой половины XVIII в. и представляет собой первые самостоятельные неуверенные еще попытки воплощения сценической формы мышления на русской почве.

В оригинальных инсценировках той поры наблюдается любопытный синтез свободной драматургической манеры пьес немецких бродячих трупп, продолжавших традиции английской комедии, и отдельных элементов поэтики школьной драмы, а также воздействие той новой повествовательной беллетристики, появлением которой было отмечено литературное движение петровской эпохи. Подобный синтез с преобладанием того или иного компонента демонстрируют почти все сохранившиеся пьесы из репертуара светских театров той поры.

Число пьес этого репертуара, дошедших до нашего времени, в целом невелико. Из наиболее известных, пользовавшихся, по-видимому, особой популярностью, можно назвать следующие: «Акт или действие о Петре Златых Ключах и о прекрасной королевне Магилене Неаполитанской», «Комедия об Индрике и Меленде», «Действие о короле Гишпанском», «Комедия о графе Фарсоне», «Акт о Сарпиде, дуксе Ассирийском; о любви и верно-

сти»; «Акт о преславной палестинских стран царице» (известный также под названием «Драма о царице и львице»), «Комедия гишпанская о Ипалите и Жулии», «Акт о Калеандре и Неонилде».

В. Д. Кузьмина, посвятившая проблемам развития в России демократического театра специальное исследование, детально проследила многообразные источники формирования репертуара массовых городских театров в России XVIII в.[4] Ею были выделены две основные различные по тематике группы пьес, которые позднее в профессиональных театрах обрели жанровую определенность, разделившись соответственно на театральные представления комического и высокого трагедийного плана. Одну группу пьес составляли произведения бытовой тематики («игры», «интермедии» в позднейшем значении этого термина), другую — инсценировки рыцарских романов и авантюрных повестей («акты», «гисторические комедии»). В свою очередь первая группа делится на ряд более мелких отмеченных своеобразием драматургического языка жанровых форм: комические монологи, сатирические диалоги, бытовые сценки, наконец, одноактные комедии. Меньшим разнообразием отличались инсценировки повестей и романов, что объяснялось воздействием традиций школьной драмы.

Существенно, что в период начального формирования репертуара массовых городских театров первой половины XVIII в. четкой грани между театральными пьесами различной тематической и жанровой ориентации не было. Во многих из перечисленных пьес можно встретить и отчетливые следы школьной драматургии, и следы воздействия бытовых сценок из интермедий, позднее перешедших в фольклор. Достаточно вспомнить образ Гаера в «Акте о Сарпиде...» или реплики, которыми обмениваются перед поединком Швецкой Барон и Персидский Мурах в «Действии о короле Гишпанском».

Почти каждая из перечисленных пьес уже была не раз предметом внимания исследователей, и вопросы датировки, бытования пьес, отдельных аспектов их идейного содержания уже достаточно освещены в литературоведении. Попытаемся, наметив черты типологической общности пьес данного круга, уловить в них тенденции, помогающие понять своеобразие первых драматургических опытов Сумарокова.

О единстве проблематики и структурной общности этих пьес говорить сложно. С одной стороны, каждая из них наследовала содержание того повествовательного источника, инсценировкой которого она являлась. Характер сценической обработки во многом зависел от социальной среды бытования той или иной пьесы; вряд ли среда эта была во всех случаях одинакова.

Но, возникнув примерно в одно и то же историческое время, в условиях, когда требования, которым должны отвечать театральные действа, были достаточно просты и определенны, все эти пьесы сохраняли одновременно черты внешнего типологического сходства. Общность была обусловлена прежде всего тем, что авторы пьес обращались примерно к одному типу любовно-авантюрных повествований. Структура почти каждой пьесы содержит примерно идентичный набор элементов композиции и сюжета.

Почти во всех перечисленных пьесах — в центре активно действующие герой и героиня. Таковы Петр и Магилена из «Акта или действия о Петре Златых Ключах...», Индрик и Меленда из «Комедии об Индрике и Меленде», граф Фарсон и королева Португальская из «Комедии о графе Фарсоне», Пилляд, Орест и Леонора из «Акта о Сарпиде...», Иполит и Жулия из «Комедии гишпанской о Иполите и Жулии», кавалер Мальтийский и королевна Гишпанская из «Действия о короле Гишпанском». Основной сферой утверждения социальной ценности героя почти в каждой пьесе являются его воинские или гражданские деяния, в то время как сферой личного самоутверждения героев оказывается обычно любовь. Во имя предмета своей любви герои совершают подвиги, претерпевая нередко при этом самые разнообразные приключения.

Во всех пьесах герой разлучается с героиней, обычно против их воли. В большинстве случаев страсть молодых не пользуется одобрением родителей или придворных. Последнее обстоятельство существенно ввиду нередко имеющего место социального неравенства влюбленных («Акт или действие о Петре Златых Ключах...», «Комедия о графе Фарсоне», «Акт о Сарпиде...»). Козни завистливых придворных часто являются источником злоключений героев, порой приводя их даже к гибели. Устойчивой чертой, присущей почти всем названным пье-

сам, является активность героини в отстаивании своего права на свободу выбора и в проявлении своих чувств. Это отличает и Меленду, и королеву Португальскую, и Магилену, и Жулию, и Леонору. Преодоление разного рода препятствий на пути соединения влюбленных, достижение счастья — вот содержание большинства пьес (исключение составляет «Комедия о графе Фарсоне»). Победа добра, торжество верности, восстановление попранной справедливости — таков обычно финал почти всех пьес рассматриваемого цикла.

Эта внешняя сюжетная общность пьес дополняется чертами, определяющими их драматургическую структуру. Создание театрального репертуара путем переработки повестей и романов накладывало отпечаток на драматургию этого периода. Та общность, о которой только что шла речь, практически ничего не дает нам для понимания художественной природы всех этих пьес как явления драматургии. Все сказанное в равной мере можно отнести к повестям и романам, послужившим источниками для инсценировок. Мало того, в один ряд с названными пьесами можно поставить другие произведения романического характера, в частности повести петровской эпохи, полностью сохранившие основные сюжетные черты пьес означенного цикла, хотя и не получившие сценической обработки, такие, например, как «История о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли» и др. Данное обстоятельство позволяет установить специфику драматургического языка, особую природу сценичности пьес данного круга и данной исторической эпохи. Художественную структуру произведений для светского театра тех лет отличает синкретизм поэтического мышления. Внешне усвоенная драматическая форма не вытекала из природы представляемых на сцене событий, а служила лишь средством передачи того, что увлекательно, с гораздо большими подробностями было рассказано в книге. Иными словами, драматическое произведение являлось лишь отражением своего повествовательного предшественника.

Повествовательность перечисленных пьес обусловливала особую природу драматических коллизий, в которых элемент сюжетной развлекательности сочетался с провиденциалистской направленностью злоключений героев.

Основу сценического действия почти во всех пьесах составляет не раскрытие психологической мотивировки поступков героев (как это было в классицистической трагедии), а фиксирование внешних событий, рассказ о многообразных приключениях героев. При этом сама мотивация поступков зачастую оказывается результатом случайности, деталью, призванной лишь усложнить действие, продлить испытания героя, отодвинуть развязку. Все это были черты, перешедшие в театр из авантюрного романа.

Продемонстрируем сказанное на примере одной пьесы — «Акта или действия о Петре Златых Ключах...». Как в ней развивается действие? Молодой герой уезжает от родителей за границу, где после победы на турнире встречается с избранницей своего сердца. Такова традиционная завязка. Черед испытаний настает, когда молодые люди клянутся в вечной верности друг другу.

Внезапное известие о болезни отца заставляет Петра вернуться домой. Несчастный случай — повод к первой перемене в судьбе героев. После бурной борьбы между чувством к Петру и дочерним долгом Магилена решает ехать с возлюбленным. В пути во время отдыха ворон уносит перстни, подаренные Петром. Князь Петр бежит за вороном и теряет Магилену. Проснувшаяся Магилена считает себя покинутой и уходит в монастырь. Вновь источник перемены в судьбе героев носит внешний характер, ибо похищение вороном перстней — чистая случайность.

Родители Петра, князь Волхван и Петронима, встречаются в монастыре с Магиленой, не зная о ее отношениях с их сыном. Рыбак приносит князю Волхвану найденные им в пойманной рыбе перстни князя Петра. Находка перстней — знак приближения счастливой встречи разлученных, и эта встреча, также случайная, происходит скоро в том же монастыре. Такова схема развития действия в пьесе. Происходящие в судьбах героев перемены случайны и не мотивированы психологически.

По аналогичному принципу развивается драматическое действие и в остальных пьесах рассматриваемого цикла. Иногда источник злоключений героев предстает в образе конкретного лица — антагониста влюбленных (таковы сенатор при саксонском короле в «Комедии об Индрике и Меленде», гофмейстерша в «Комедии о графе Фарсоне», Зимфон в «Акте о Сарпиде...», свекровь царицы Дияны

в «Акте о преславной палестинских стран царице»). Будучи своеобразной персонификацией злой воли, противостоящей счастью главного героя, антагонист по существу и определяет течение событий. Источник драматического конфликта не связан с чувствами и мыслями персонажей, на судьбах которых скажутся последствия конфликта. Мы увидим, как эта особенность художественного сознания эпохи проявится в жанре трагедии.

Показателями драматургической природы многочисленных инсценировок повестей и романов служили атрибуты сценической формы, воспринятые по существу из арсенала школьной драмы. Проявлялось это многообразно: в наличии прологов, антипрологов и эпилогов, в сопровождении отдельных явлений или актов «программами», излагавшими содержание происходившего на сцене, во введении в число действующих лиц аллегорических персонажей, наконец, в стремлении авторов пьес выдержать правильный силлабический тринадцатисложный стих. Прежде всего это можно, по-видимому, оценивать как свидетельство того, что создателями большинства инсценировок были люди, знакомые с практикой школьного театра, воспитанные на традициях школьной драмы. Но важно видеть в этом и еще один, на наш взгляд, существенный момент. Неизвестные русские авторы пьес первой трети XVIII в. при отсутствии собственной светской драматургии, по-видимому, рассматривали школьную драму как национальную театральную традицию. Пафос учительности, осмысление функции театра как назидательного примера — результат влияния школьной драматургии.

Еще одна типологическая особенность пьес данного круга — это отражение почти в каждой из них лирической стихии любовной чувствительности, так называемой сентиментальной лирики петровской эпохи, тех новых представлений об идеальных отношениях между мужчиной и женщиной, которые наиболее отчетливо запечатлены в любовных песнях и повестях первой четверти XVIII в. («Гистория о российском матросе Василии Кориотском...», «Повесть о российском дворянине Александре...» и др.).[5] Любовная коллизия составляла неизменный компонент сюжета большинства пьес, занимая нередко центральное место в развитии фабулы. Не случайно мотивы ревности, подозрения в измене (обычно

мнимой) определяли сюжетную завязку. Не удивительно, что в пьесах этого времени, как, кстати, и в повестях, часто разрабатывается тема верности, любовного постоянства. Героиня или герой в разлуке тоскуют и предаются клятвам в вечной верности. Обычно клятвы подобного рода сопровождаются пением любовных арий или романсов. Если учесть необычайную распространенность в петровскую эпоху любовной лирики, то станет понятной созвучность этих пьес чувствам современного им зрителя.

Вот как, например, в «Акте о Сарпиде...» героиня тоскует о возлюбленном, которому грозит опасность:

О драгий мой Орест, друже прелюбезнейший,
Чаю, что не слышит сердце твое совет сей злейший,
Аз же, пребедная, не могу ти гласа подати,
И где пребываешь никто ми может поведати.
С ким могу сию мою печаль разсудити
И кто слезы моя может утолити?

(17, с. 102—103)

Эта особенность содержания пьес светского театра также важна для уяснения предпосылок становления в России жанра трагедии классицизма. Обращение к теме любви, верности, налагающей на человека определенные нравственные обязательства, отражало появление тех норм отношений между мужчиной и женщиной, которые были продиктованы всем комплексом культурных нововведений первой четверти XVIII в., таких, например, как петровские «ассамблеи». Подобные проблемы были чужды школьной драматургии. Зато в репертуаре светского театра, как и в переводной авантюрной беллетристике, любовная тема стояла на первом месте. В контексте этой традиции становится понятным истинный смысл любовных перипетий в первых трагедиях Сумарокова.

Мы еще ничего не сказали о третьем направлении в развитии национальной драматургии в период, предшествовавший утверждению в ней системы классицизма. Правда, следует сразу отметить, что на процесс становления русской трагедии это направление никакого влияния оказать не могло. Удовлетворяя интерес к театральным представлениям широких слоев необразованного городского населения и крестьянства, драматургия этого направления ориентировалась исключительно на социаль-

ные низы и смыкалась с фольклором. Пьесы этого направления постепенно составили репертуар народного театра. Сюда можно причислить «вертепные» пьесы, народную драму «Лодка», драму «О царе Максимильяне и его непокорном сыне Адольфе». Наиболее органичным для этого направления оказалось культивирование бесчисленных унаследованных от школьного театра интермедий и шутовских сценок, которые позднее получили новую жизнь в народных театрах «райка» и кукольных балаганах Петрушки.

Заканчивая общую характеристику состояния русской драматургии накануне появления первых трагедий Сумарокова, мы должны обрисовать и те источники, из которых русский зритель мог черпать сведения о драматургической системе, отсутствовавшей на русской почве, в частности о высокой трагедии французского классицизма. Единственным источником этих сведений были несомненно спектакли гастролировавших в России в 1730—1740-е гг. иностранных трупп. С трагедиями Расина и Вольтера, например, русского зрителя знакомили постановки французской труппы под руководством Сериньи, прибывшей в Петербург в 1742 г. и пробывшей в России около 15 лет. Современники Сумарокова имели возможность познакомиться и с трагедиями немецкого классицизма. Гастролировавшая в Петербурге в 1740-е гг. труппа Каролины Нейбер неоднократно ставила известную трагедию Готшеда «Умирающий Катон» («Der sterbende Cato»), являвшуюся переделкой одноименной пьесы Д. Аддисона.[6]

Однако для русского зрителя и читателя вплоть до появления первых трагедий Сумарокова и его «Епистол», где в максимально доступной форме превосходными стихами прокламировались идеи Буало, установление четкой типологической дифференциации драматургических жанров, по-видимому, не представлялось столь уж необходимым.

Жанровая классификация драматургии, установившаяся к настоящему времени (трагедия, комедия, драма, мелодрама, водевиль и т. д.), оказывается неприемлемой при характеристики репертуара светского и школьного русских театров 1720—1740-х гг. Она ничего не дает для понимания природы театральных представлений того времени. Правда, в учебных «поэтиках» конца XVII—

начала XVIII в. определенные различия «трагедий» и «комедий» как самостоятельных жанров устанавливались. Авторитетом, которым освящались эти дефиниции, оставался Аристотель. Но на практике, например, такое понятие, как «комедия», имело настолько расширительный смысл, что этим словом зачастую обозначалось всякое театральное представление. Не случайно инсценировка одного и того же повествовательного материала в разных списках могла определяться и как «комедия», и как «действие», и как «акт», сохраняя полную идентичность содержания и его сценической обработки. Употребление термина «трагедия» применительно к театральным сочинениям тех лет практически не встречается.

Можно сослаться как на курьез с современной точки зрения на один случай, имевший место в русском переводе теоретической статьи из академического журнала «Примечания на ведомости» (1739, № 85). Статья эта, принадлежавшая академику Ф. Б. Штрубе де Пирмону, находившемуся с 1738 г. на службе в России, называется «О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих». Поскольку журнал был двуязычным, данная статья являлась переводом соответствующей оригинальной статьи на немецком языке («Von dem Nutzen der Schau-Spiele zu Mäßigung der Menschlichen Neigungen»), помещенной в том же номере немецкого дубликата издания.

Уже по переводу названия можно судить о полной индифферентности русского переводчика (им был Волчков) к жанровым различиям пьес. Даже в тех случаях, где речь в статье идет явно о жанре трагедии, читатель сталкивается с ее определением как «комедии». Русский переводчик еще не освободился от представлений, регулировавших нормы сценического мышления первой четверти XVIII в., и определил «Федру» Расина как комедию.[7]

Можно сказать, что теоретическое осмысление жанра трагедии в русской литературной критике XVIII в. протекало параллельно с практическим утверждением этого жанра на национальной сцене. Наиболее последовательно и ясно требования, предъявляемые к трагедии, были выражены Сумароковым в его «Эпистоле» («Желай, чтоб на брегах сих музы обитали»), где природа жанра определяется следующим образом:

В героях кроючи стихов своих творца,
Пусть тот трагедией вселяется в сердца:
Принудит чувствовать чужие нам напасти
И к добродетели направит наши страсти.

(2, с. 130)

Рассматривая литературу как одно из средств формирования общественного мнения, Сумароков и задачи трагедии видел в том, чтобы пробуждать у зрителей любовь «к добродетели». Нравственно-политический дидактизм и будет составлять, как мы увидим, пафос содержания русской трагедии XVIII в.

2. Первые опыты А. П. Сумарокова («Хорев», «Гамлет», «Синав и Трувор»)

Создателем канона русской классицистической трагедии по праву считается А. П. Сумароков. Выученик Сухопутного шляхетского корпуса, он уже в период обучения в нем проникся тем духом культурного избранничества своего сословия, который отличал уровень духовных запросов наиболее образованной части русского дворянства. Большую часть своей жизни Сумароков прожил в Петербурге. Там же он дебютировал как драматург.

Творческое наследие Сумарокова не исчерпывалось только трагедиями. Практически не было такого литературного жанра, в котором Сумароков не испробовал бы своих сил. Он был автором первых русских комедий нового типа и опер. Структурный облик таких поэтических жанров, как элегия, стихотворная сатира, басня, складывался в русской поэзии XVIII в. на основе образцов, предложенных Сумароковым. Разрабатывая формы анакреонтической лирики и жанр горацианской оды, он посвоему подготавливал достижения в этой области Державина. Наконец, им был создан своеобразный жанр песниромянса, предваривший чувствительную лирику сентиментализма и стилизации лирической народной песни конца XVIII—начала XIX в. Но главное, с чем связывали современники заслуги Сумарокова перед русской культурой, был театр. Именно в области драматургии он утвердил свою ведущую роль в период становления русского классицизма. Не случайно, когда в 1756 г. в Петербурге был образован публичный государственный театр, первым его директором был назначен Сумароков.

Знакомством с театром Сумароков был обязан как общей обстановке в шляхетском корпусе, где он учился, так и частым посещениям спектаклей европейских трупп, гастролировавших в столице в 1730—1740-е гг. Кадеты корпуса имели свободный доступ в дворцовый театр. Они создали свою любительскую труппу, в репертуаре которой были и трагедии французских классиков, в частности Вольтера. В этих условиях обращение Сумарокова к жанру трагедии было закономерным.

Всего Сумароковым было написано девять трагедий, и на протяжении нескольких десятилетий (с конца 1740-х до 1770-х гг.) его пьесы составляли по существу основу национального трагедийного репертуара. Все трагедии Сумарокова можно разделить на три группы в соответствии с теми изменениями, которые претерпевала драматургическая система автора.

К первой группе относятся такие трагедии, как «Хорев», «Гамлет» и «Синав и Трувор». Этими пьесами отмечен самый ранний этап становления жанра трагедии в России.

Вторую группу трагедий составляют две пьесы, созданные Сумароковым в самом начале 1750-х гг., — «Артистона» и «Семира», а также две трагедии более позднего периода — «Димиза» (во второй редакции «Ярополк и Димиза») и «Мстислав». Трагедии этой группы, отличающиеся известной усложненностью действия, отражают поиск Сумароковым максимума эффективных средств в выполнении театром его воспитательных функций. В них по-своему кристаллизуется созданный драматургом канон трагедийного жанра.

Наконец, к третьей группе трагедий Сумарокова, также отмеченных спецификой трактовки трагического, мы относим такие пьесы, как «Вышеслав» и «Димитрий Самозванец». Эти трагедии представляют собой заключительный этап творческого пути Сумарокова и знаменуют итог его драматургических исканий.

В данной главе мы рассмотрим первую группу сумароковских трагедий.

Уже в самой ранней трагедии Сумарокова «Хорев» проявляется характерное для него понимание законов жанра. Завязка действия пьесы как будто бы задана взаимной страстью нарушающих свой долг Хорева и Оснельды. Для Хорева Оснельда — дочь врага, подступив-

шего под стены Киева с войском Завлоха. В свое время Кий, брат Хорева, изгнал Завлоха из города. Поэтому, любя Хорева, Оснельда нарушает свой дочерний и гражданский долг. Но внимательно наблюдая за тем, как развивается этот конфликт, мы обнаруживаем, что трагедийная завязка в данном случае свелась к роли своеобразной экспозиции. Уже в 1-ом действии конфликт снимается, влюбленные достигают полного согласия. Остается получить разрешение отца Оснельды, к которому посылается гонец.

Хорев должен выступить против войска Завлоха. Герой вновь перед выбором между чувством и долгом. Во 2-ом действии описана его встреча с Оснельдой. Честь велит ему сражаться, но любовь препятствует этому:

Хорев:

Скажи и научи, что мне сказать, драгая,
От повеления мне данна избегая.
Без рассуждения я все сказать хощу
И меч в влагалище пред войском обращу.
Бесчестье только я бессилен лишь носити:
Сего, дражайшая, мне легче смерть вкусити...

Оснельда:

Ступай и побеждай, не буду я претить,
И не стараюся твоих побед затмить;
Но взглянешь ли на лавр веселыми глазами,
Который орошен моими весь слезами?

(1, ч. III, с. 22)

Когда же любящий Хорев, тронутый мольбами Оснельды, восклицает:

Так ведай, что меня во гроб с кровава бою
Внесут и мертвого положат пред тобою.
Не извлеку меча, хотя иду на брань,
И разделю живот тебе и долгу в дань, —

Оснельда сразу находит иные слова:

Живи, не погибай воспоминаньем вздоха,
Лишь только пощади в сражении Завлоха.

(1, ч. III, с. 23)

Вновь все остается на прежних местах.

Последним испытанием для героев является весть о запрещении Оснельде любить Хорева, полученная от ее отца.

ХОРЕВЪ

ТРАГЕДІЯ

АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА.



Представлена въ перьвый разъ въ началѣ 1750 году на Императорскомъ театрѣ,

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Печатано въ другой разъ при Императорской Академіи Наукъ 1768 года.

Титульный лист трагедии А. П. Сумарокова «Хорев» (изд. 1768 г.).

Оснельда безуспешно пытается покончить с собой. Верный долгу, Хорев спешит к своему войску.

Мы видим, что в данной ситуации, определяемой взаимной любовью героев, трагедии не из чего развиваться: Хорев верен долгу, Оснельда верна возлюбленному. Ни стенания Оснельды по поводу нарушения ею дочернего долга, ни мучения Хорева, жертвующего любовью ради долга, не меняют сути дела, ибо источник нарастающего драматизма действия и финальной трагической развязки находится вне конфликта между долгом и страстью. Пружиной развития действия и подлинным источником трагической ситуации выступают другие силы. Посылка Хорева с войском против Завлоха есть результат доноса, с которым предстает перед Кием некий боярин Сталверьх. Он обвиняет Хорева в измене. Наущения Сталверьха служат толчком для возникновения новой, теперь уже трагической, коллизии. Когда тот же Сталверьх представляет монарху доказательства в измене — стражей и невольника, передававшего письмо Завлоху, — обманутый Кий приказывает отравить Оснельду, послав ей кубок с ядом.

В заключительном явлении трагедии возвратившийся с мечом побежденного Завлоха Хорев получает разрешение на соединение с Оснельдой. Но поздно. Узнав о смерти возлюбленной, он закалывается.

Основная идея этой трагедии при всей ее неясности сводится к предостережению монарха против слепого следования советам злодеев и льстецов, стоящих у трона. Центральным в трагедии является образ монарха Кия. Именно от его действий зависела судьба двух любящих. И истинная причина трагической смерти Хорева и Оснельды — это пагубная доверчивость Кия доносчику, боярину Сталверьху. Последний персонаж несет основную нагрузку в реализации заложенной в пьесе идеи. В образе Сталверьха воплощены те силы, с которыми должен бороться монарх и которым истинный глава государства не должен позволять овладеть собой.[8]

В другой трагедии Сумарокова этого периода — «Гамлете» — наблюдается аналогичная картина. Трагедия представляет собой вольную переделку одноименной пьесы Шекспира, сделанную по французскому прозаическому переводу Лапласа. Сумароков писал: «Гамлет мой, кроме монолога в окончаньи третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекеспирову трагедию едва-едва похо-

дит» (1, ч. X, с. 117). Из французского источника русский драматург заимствовал лишь общую сюжетную схему, внеся в нее некоторые изменения. Так, убийцей отца Гамлета у Сумарокова оказывается Полоний, о чем главный герой трагедии узнает из сна. Это обстоятельство и определяет основу первой драматической коллизии пьесы, создавая предпосылку для традиционного конфликта — борьбы между долгом и страстью в душе молодых влюбленных. В душе Гамлета борются два чувства: долг мщения и страсть к Офелии, дочери убийцы отца. Причем само мщение в сознании Гамлета приобретает дополнительный смысл — выполнение общественного долга, который состоит в освобождении народа от тирана:

Отрыгни мне теперь тиранов гнусных злоба,
Свирепство к должности на жертву к месту гроба,
Где царь мой и отец себе отмщенья ждет!
Он совести моей покою не дает:
Я слышу глас ево и в ребрах вижу рану;
О сын мой! вопиет, отмсти, отмсти тирану,
И свободи граждан...

(1, ч. III, с. 61)

Характерный образец трансформации идей Шекспира представляет собой монолог Гамлета, где душевная борьба достигает высшего накала. Перед нами искаженный до неузнаваемости знаменитый монолог шекспировского Гамлета «Быть или не быть...»

Что делать мне теперь? Не знаю, что зачать.
Легко ль Офелию навеки потерять!
Отец! Любовница! О имена драгие!
Вы были щастьем мне во времена другие.
Днесь вы мучительны, днесь вы несносны мне;
Пред кем-нибудь из вас мне должно быть в вине...

(1, ч. III, с. 94)

Но не эта коллизия составляет основу трагедийной ситуации, определяющей ход действия пьесы. Источник драматизма, подлинно трагического конфликта кроется в решении узурпатора Клавдия избавиться от своей соучастницы, раскаявшейся Гертруды, с тем, чтобы жениться на Офелии. И в этом монарху способствует Полоний, прямо наставляющий его:

Забудь и светские и божески уставы,
Ты царь противу их; последуй правам славы.

(1, ч. III, с. 74)

Так складывается новая коллизия. И именно она является основной в трагедии. Эта коллизия также несет в себе идею борьбы долга и страсти, акцентируя не столько нравственно-психологический, сколько политико-дидактический ее аспект: долг монарха не совместим со страстями, ведущими к тиранству. Заслуженная смерть тирана в финале пьесы составляет развязку трагедии.

Таким образом, мы видим, что художественная структура первых трагедий Сумарокова лишена целостности и демонстрирует композиционную раздвоенность. В каждой из трагедий два конфликта, порождающие соответственно две самостоятельно существующие драматические коллизии.

От современников не ускользнули недостатки драматургической системы ранних пьес Сумарокова. Примечательно мнение о «Хореве», которое высказал литературный противник Сумарокова В. К. Тредиаковский в своей критической статье «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол. . .». Указав на нарушение Сумароковым правил, предписываемых драматическому произведению, в частности, известного правила «трех единств», Тредиаковский заметил: «. . . мне кажется, что у Автора нашего в трагедии „Хорева" нарушено первое из единств оных, а именно, *единство представления.* С самого оглавления мы видим, что все дело будет клониться к сочетанию Хорева с Оснельдою; видим то ж самое и в средине. Следовательно, главнейшему по положению окончанию, к которому смотрители приуготовлены, и к коему все эпизоды. . . долженствуют возноситься, есть сочетание Хоревово с Оснельдою. . . Но в самом конце четвертаго действия, посланный от Кия *кубок с ядом. . .* развязал уже сей узел и уведомил смотрителей, что Оснельде не быть за Хоревом. По сему знать, что главнейшее представление было не о сочетании Хорева с Оснельдою, но о подозрении Киевом на мнимый умысел Хоревов с Оснельдою. . . Того ради, кто видит *два развязывания*, тот видит и *два узла*; а следовательно, не *одинакое*, но *двойное представление».*[9]

Тредиаковский верно подметил несовершенство первого драматургического опыта Сумарокова. Но аналогичным недостатком страдала и вторая трагедия — «Гамлет».

Целесообразно поставить вопрос о соотношении выработанной Сумароковым драматургической системы с традициями западноевропейской классицистической трагедии. В дореволюционном литературоведении было принято видеть в трагедиях Сумарокова прямое подражание французской трагедии XVII—первой половины XVIII в. В том, что он следовал урокам великих французских драматургов, Сумароков не боялся признаваться и не скрывал этого. Он действительно первый перенес на русскую почву общую схему построения классицистической трагедии. Его пьесы, выдержанные в драматургической системе классицизма, были к тому же написаны правильным александрийским стихом — признанным размером жанра трагедии, что также было для русского театра новым.

Но усвоение Сумароковым европейских традиций не означало слепого копирования им французских образцов. В ряде случаев структура сумароковской трагедии демонстрирует отход от принятого им канона. Так, Сумароков освобождает свою трагедию от системы наперсничества, сократив до минимума число персонажей. Другой особенностью сумароковских пьес является чрезвычайная ослабленность интриги, приводящая практически к отсутствию развязки. Не случайно большинство трагедий Сумарокова, особенно позднего периода, заканчиваются благополучно.[10]

Эти особенности структуры сумароковских трагедий были неразрывно связаны с общими представлениями драматурга о функции театрального зрелища. Они отражали тот уровень восприятия европейского культурного опыта, который могли обеспечить русскому автору окружающая его действительность и духовное наследие прошлого.

Причина отличий структуры трагедий Сумарокова от трагедий французского классицизма XVII в. коренится в совершенно различном понимании сущности трагического конфликта. Формально Сумароков, пожалуй, уловил то противоречие, которое служило источником развития драматического действия в трагедиях Расина или Корнеля, — противоречие между общественными обязанностями личности и одолевающими ее страстями. Но конфликтом, составляющим основу трагической ситуации, это противо-

речие в трагедиях Сумарокова никогда не было и не могло быть.

Русское общественное сознание XVIII в. исходило из иного понимания проблемы личности. Утверждение личности мыслилось не как противопоставление ее интересов интересам остальных членов общества и тем самым законам социального общежития, но наоборот — как своеобразное подчинение индивидуума интересам государства. Это объясняется историческими причинами.

Идеологической мысли России до XVIII в. были чужды те представления о свободе человеческой личности и самоценности индивидуума, которые для Запада, пережившего бурную эпоху Возрождения, были естественны и органичны. Формирование таких представлений в европейских условиях отражало первые ростки буржуазных общественных отношений. Но этим отношениям предстоял еще долгий путь развития. Наступивший период контрреформации, сопровождавшийся разгулом реакции в XVI в., и как следствие этого пессимистические предвидения наиболее дальновидных европейских мыслителей, таких как Гоббс и Монтень, открыли иллюзорность возможности достижения социальной и нравственной гармонии. Осознание недостижимости неограниченной свободы человека, явившееся следствием крушения идеалов Возрождения, нашло свое художественное воплощение в трагедии французского классицизма XVII в.

Россия не переживала эпохи духовного раскрепощения человеческой личности в тех масштабах и формах, в которых это происходило в Европе. Активное восприятие культурного опыта Запада начинается в России в тот момент, когда в европейской общественной мысли зарождаются идеалы Просвещения. Светскость духовных интересов, рационалистический подход к социально-политическим проблемам, наконец, оптимизм мировосприятия, свойственные просветительской философии, вполне соответствовали тем идеологическим задачам, которые были поставлены перед русской культурой после петровских реформ первой четверти XVIII в. Главной среди этих задач была задача развития начатых Петром I преобразований. Идея государственности становится определяющей в общественной идеологии. Приоритет общественного долга перед другими интересами стал незыблем, а его высшим образцом служила для русских деятельность самого

Петра I. Убедительным примером этого может служить речь Петра I, с которой он обратился к солдатам перед началом Полтавской битвы: «Воины! Вот пришел час, который решит судьбу отечества. И так не должны вы помышлять, что сражаетесь за Петра, но за Государство, Петру врученное, за род свой, за отечество, за православную нашу Веру и Церковь. Не должна вас также смущать слава неприятеля будто бы непобедимого, которой ложь вы сами своими победами над ним неоднократно доказали. Имейте в сражении пред очами вашими правду и Бога, поборающего по вас! А о Петре ведайте, что ему жизнь его недорога, только бы жила Россия в блаженстве и в славе, для благосостояния вашего».[11] Интересы отечества провозглашались Петром высшим долгом, которому должны подчиниться все личные интересы. Так решалась проблема личности в сословно-монархическом государстве. Только в служении государству личность обретала возможность самоутверждения. На основе подобного осмысления проблемы личности и строится русская классицистическая трагедия.

Сумароков не мог выйти за пределы эстетических представлений своего времени. Изображение борьбы между долгом и страстью в душе Хорева, или Оснельды, или, наконец, Гамлета носило чисто внешний характер. Подлинный конфликт в трагедиях Сумарокова заключался в нарушении монархом своего высокого долга. Оригинальность подобного решения проблемы трагического конфликта объясняется отчасти традициями русской драматургии, однако решающим оказалось для Сумарокова влияние театра французского классицизма XVII—начала XVIII в.

В написанном, по-видимому, в середине 1760-х гг. «Мнении во сновидении о французских трагедиях» Сумароков своеобразно выразил свое отношение к творчеству классиков французского театра. Его необычайно высокая оценка шедевров Корнеля, Расина и Вольтера помогает понять их значение для формирования жанра русской трагедии. В конце своего обзора Сумароков не удержался, чтобы не выделить особенно дорогие ему произведения: «Альзира, Цинна и Аталия, кажется мне, должны уступить первенство Меропе и Федре. Сии две трагедии будут вечною честию своим авторам и Мельпомене, и вечною славою Франции, Европе и всему роду человеческому» (1, ч. IV, с. 356). Структура и проблематика этих двух столь

не похожих пьес воплощают два различных типа функционального осмысления трагедийного жанра. Сочетание этих типов и составляет основу формирования жанрового канона в ранних трагедиях Сумарокова.

Восприятие Сумароковым опыта европейской драматургии происходит в тот момент, когда во Франции классицизм вступил в последний, просветительский, этап своего развития, а творчество Корнеля и Расина приобрело значение уже отошедшей в прошлое традиции. Крупнейшим авторитетом в жанре трагедии к этому времени во Франции стал Вольтер. Но Вольтер исходит из иного понимания природы трагического конфликта и функции жанра. Для него трагедия превращается в рупор пропаганды просветительских идеалов, в трибуну, с которой драматург выступает и против тирании монархии, и против нетерпимости церкви, против всех форм фанатизма, лицемерия и жестокости. Драматургическая система Вольтера, сохраняя свою прямую связь с каноном классицистической трагедии XVII в., в то же время существенно преобразила его. С одной стороны, в отдельных трагедиях Вольтера явственно ощущается ориентация на принципы шекспировского театра. С другой стороны, в ряде его пьес сказывается воздействие традиций слезной мещанской драмы.

Это примирение позднего французского классицизма с драматургической системой Шекспира, а также осмысление Вольтером функции театра как дидактической были характерны для эпохи формирования просветительской идеологии. Подобное положение не могло не сказаться на становлении жанра русской трагедии. Традиции классицизма в творчестве Сумарокова уживались с традициями театра Шекспира и в этом смысле с духовным наследием европейского Возрождения.

Овладевая искусством строить драматическую интригу, Сумароков в основном следовал Вольтеру, авторитет которого был для него всегда непререкаем. В композиционном построении «Хорева» проглядывают контуры вольтеровской трагедии «Брут». Коллизия, отражающая чувства Хорева и Оснельды, словно воспроизводит на новой основе и соответственно с иным исходом трагическую коллизию вольтеровской пьесы — борьбу в душе Тита, сына Брута, между долгом и чувством к Туллии, дочери врага римской республики. В известной мере и в переосмыслении Сумароковым шекспировского «Гамлета» чувствуется воз-

действие знаменитой «Меропы» Вольтера. Расстановка противоборствующих сил и, главное, характер развязки в обеих трагедиях в чем-то близки. Наконец, по отдельным приемам ведения интриги «Хорев» как будто восходит к другой пьесе Вольтера — «Заире». В этом смысле показателен эпизод получения Заирой письма от ее отца Нерестана и последующий допрос Заиры. Письмо становится одной из улик ее мнимой измены. В сходном положении оказывается и Оснельда у Сумарокова. С другой стороны, то особое внимание, которое русский драматург уделяет в своих пьесах борьбе между долгом и страстью, определяющей поведение молодых героев, явно свидетельствует о стремлении следовать урокам Расина.

В трагедиях Сумарокова явственно ощущается воздействие волны сентиментальной чувствительности и нового светского политеса, которые были завещаны предшествующим этапом культурных нововведений петровского времени. Перипетии борьбы долга и страсти в душе влюбленных затемняли основную идею ранних пьес Сумарокова, лишали трагедийное действие целенаправленности, что, кстати, и заметил Тредиаковский.

Начиная с «Синава и Трувора» борьба долга и страсти перестает быть самостоятельной сюжетной линией в композиции трагедий Сумарокова. Фабула этой трагедии необычайно проста. Двум юным влюбленным, Трувору и Ильмене, противостоит правитель Новгорода и брат Трувора Синав. Формально притязания Синава на Ильмену оправданы тем, что она была обещана в жены ему как спасителю Новгорода ее отцом Гостомыслом. Основу трагического действия составляет стремление правителя осуществить свои законные права. Трагизм ситуации состоит в том, что законность юридическая вступает в противоречие с законностью естественного права личности на свободу чувства. И поскольку носителем первой является монарх, то осуществление ее оборачивается трагической гибелью подданных, тщетно пытающихся утвердить свои права.

Конфликт между Синавом и любовниками усугубляется подчиненным положением последних. Герои трагедии распадаются на два противостоящих лагеря: становящийся на путь тирании монарх (в данном случае Синав) и находящиеся в его власти страдающие влюбленные, верные законам чести и любви (Ильмена и Трувор).

Несомненной удачей Сумарокова-драматурга в данной трагедии можно считать диалектическое решение им проблемы ответственности монарха. Синав не осознает преступными свои действия. Гостомысл действительно обещал ему дочь. Это понимают и Трувор и Ильмена. Будучи виновником смерти подданных, Синав не только тиран, но и жертва своей страсти. И с этой точки зрения образ его глубоко трагичен.

Что скажешь ты о мне, страны сея народ,
Когда ты слабости души моей познаешь?
Ах, то ли царский долг, что рвешься и стонаешь! —

восклицает Синав, узнав об отсутствии взаимности со стороны Ильмены. Заключительные слова его монолога в финале трагедии исполнены также своеобразного трагизма:

Чертоги, где лила свою Ильмена кровь,
Падите на меня, отмстите злу любовь!
Карай мя, небо, я погибель в дар приемлю,
Рази, губи, греми, бросай огонь на землю.

(1, ч. III, с. 148, 183)

Особую функцию в художественной структуре трагедии выполняет образ Гостомысла, отца Ильмены, знатного боярина Новгородского. Его устами драматург в сущности дает оценку происходящему на сцене, раскрывая смысл трагической коллизии. Источник трагизма кроется в самой природе человека, действующего по велению страстей и забывающего предписания разума и законы человеческого общежития:

Нет щастья па земли: на небесах оно
Оставлено богам и смертным не дано.
Дано, но мы его страстями разрушаем,
Друг друга общего спокойствия лишаем.
Где только человек печется о себе,
Жилища тамо нет, о истина, тебе.

(1, ч. III, с. 173)

Подобная трактовка природы человека сближает Сумарокова с европейскими теоретиками XVII в., с их учением о страстях и эгоизме как определяющих факторах человеческого общежития. В этом смысле «идеальность» решения Сумароковым проблемы долга монарха перед подданными, стоявшей в центре «Синава и Трувора», становится очевидной. Политическая проблема сведена здесь

к сугубо моральной. Но зато в этой пьесе Сумарокову удалось достигнуть наиболее ясного и впечатляющего воплощения на сцене трагической ситуации.

Пьесу «Синав и Трувор» можно рассматривать как своеобразный итог первого этапа становления жанра национальной трагедии. Из числа ранних пьес Сумарокова эта трагедия пользовалась наибольшей популярностью у современников.

3. Трагедии М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского

Успех постановок первых трагедий Сумарокова утвердил приоритет новых драматургических принципов на русской сцене. Перелом произошел. Но перед молодой русской драматургией сразу встала задача закрепить достигнутый успех.

В результате окончательного утверждения роли театра в общественной жизни России одним из самых животрепещущих вопросов к концу первой половины XVIII в. стал вопрос о пополнении театрального репертуара русскими пьесами. Разрешение его на первых порах не обошлось без вмешательства правительственных кругов. Именным указом императрицы Елизаветы Петровны от 29 сентября 1750 г. профессорам Академии наук М. В. Ломоносову и В. К. Тредиаковскому вменялось в обязанность сочинить по трагедии. Им разрешался беспрепятственный доступ ко всем необходимым историческим и другим материалам, имевшимся в библиотеке Петербургской Академии наук и в других книгохранилищах столицы. Пьесы нужно было сочинить в кратчайший срок. Выполняя этот заказ, Ломоносов создает сначала трагедию «Тамира и Селим», а несколько позднее трагедию «Демофонт»; Тредиаковский пишет трагедию «Деидамия».

Из этих трех пьес на сцене была поставлена только «Тамира и Селим», дважды разыгранная при дворе кадетами Сухопутного шляхетского корпуса. Но ее успех был кратковременным. И хотя все три пьесы были позднее включены в 1-й том свода «Российский феатр», сцены они так и не увидели.

Вопрос о причинах неудачи драматургических опытов Ломоносова уже не раз привлекал внимание литературо-

ведов. Дореволюционные ученые сходились в основном на том, что в пьесах поэтический талант Ломоносова был скован правилами «ложноклассической» теории и это не позволило ему создать живые полнокровные образы персонажей.[12] Правда, следует заметить, что подобный упрек дореволюционные литературоведы делали в адрес всей русской трагедии XVIII в., в том числе и по отношению к трагедиям Сумарокова. Однако подчинение «ложноклассическим» канонам не мешало его пьесам пользоваться успехом у современников.

В советском литературоведении в решении этого вопроса возобладал исторический подход. А. В. Западов, например, причину неуспеха трагедии «Тамира и Селим» и запрещения постановок «Демофонта» видел прежде всего в политической окраске содержания самих трагедий. Главными положительными героями трагедии «Тамира и Селим» являлись татары и арабы, союзники Мамая и потому враги России, о чем русский зритель никогда не забывал. В этом Западов видит «художественный просчет» в замысле трагедии. Запрещение постановки «Демофонта» также объясняется им причинами политического характера. События, развертывающиеся в трагедии, могли слишком явно ассоциироваться с обстановкой, царившей при русском дворе в 1730—1740-е гг., как в период правления Анны Иоанновны, так и Елизаветы Петровны.[13]

Справедливость такого объяснения несомненна, но в обоих случаях остается незатронутым вопрос о специфике драматургической системы, воплощенной в опытах этих двух старших современников Сумарокова. По-видимому, при попытках уяснить судьбу трагедий Ломоносова и Тредиаковского надо исходить не только из политического аспекта содержания пьес, но и учитывать особенности творческого метода авторов, тот уровень художественных решений, какой определялся эстетической программой каждого из них, их личным опытом в данной области.

Оба они прошли школу Московской славяно-греко-латинской академии. Для Ломоносова создание названных трагедий было единственным случаем его обращения к драматургии. Что касается Тредиаковского, то, судя по его воспоминаниям из трактата «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», в период обучения

в академии (1723—1725) и позднее он пробовал сочинять драмы. Это были две не дошедшие до нас учебные пьесы — написанная на сюжет из древнегреческой мифологии трагедия «Язон» и пьеса «Тит, Веспасианов сын», построенная на материале римской истории, — и несколько других, названия которых неизвестны. В зрелый период творчества литературные интересы обоих авторов были далеки от драматургии, и само обращение их к жанру трагедии, как мы видели, было вынужденным.

Таким образом, и причины обращения к театру, и представления о природе и функциях этого рода искусства были для Ломоносова и Тредиаковского несколько иными, чем для Сумарокова. Правда, пребывание за границей обеспечивало им возможность непосредственного знакомства с современным состоянием театра, как в Германии — для учившегося там в 1730-е годы Ломоносова, так и во Франции, где пробыл с 1726 по 1730 год Тредиаковский. Все сказанное свидетельствует о сложности тех причин, которые обусловили особую судьбу трагедий этих авторов.

Своеобразие драматургической системы, воплощенной в пьесах Ломоносова (как, кстати, и Тредиаковского), проявляется уже во внешнем оформлении трагедий. К каждой трагедии приложено «Краткое изъяснение» (у Тредиаковского оно носит название «Перечневого описания»), которое вводит зрителя (или читателя) в курс происходящего на сцене. Здесь сжато излагались события, предшествовавшие действию трагедии и содержавшие завязку основных перипетий сюжета. Попутно автор формулировал основную идею трагедии, что должно было служить для публики ориентиром в понимании смысла представления.

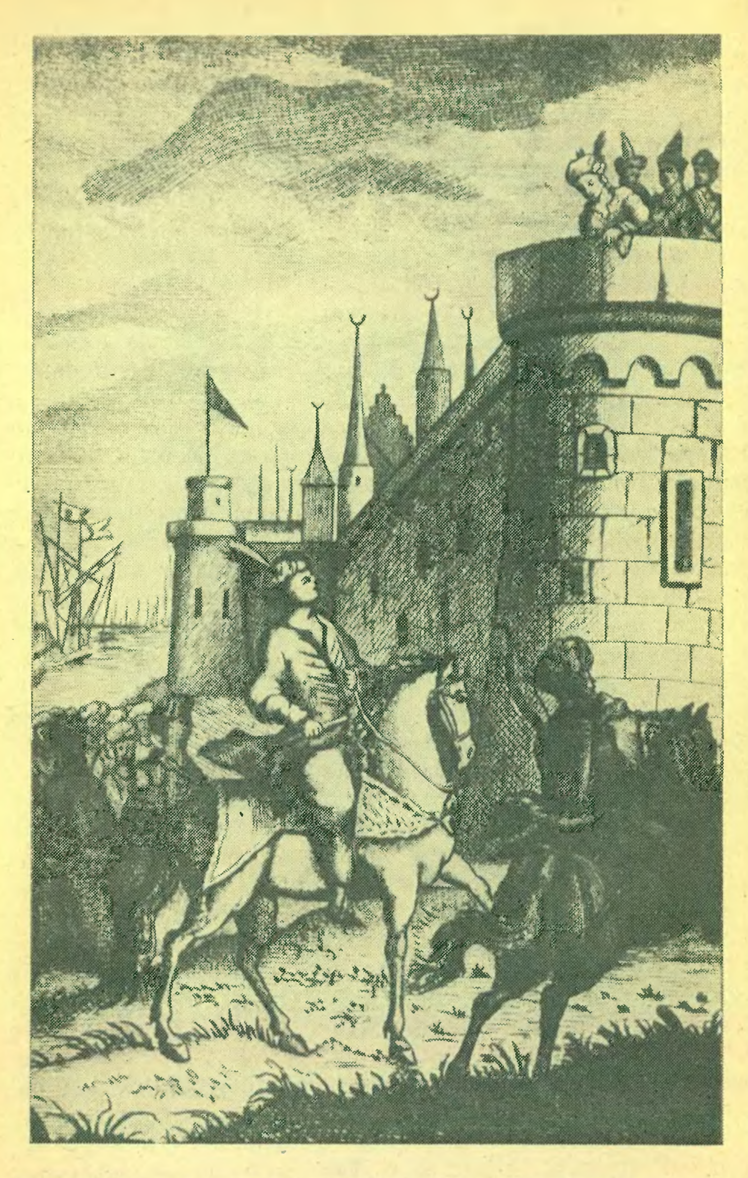
Нетрудно ощутить здесь рецидивы поэтики школьной драмы с ее обязательными программами, разъяснявшими зрителям существо разыгрываемого на сцене. На эту традицию накладывается и другая, европейская. Мы имеем в виду практику публикации Расином отдельных своих трагедий, снабженных программными нередко полемическими предисловиями. Частично эта практика была принята и в Германии.

Все это лишний раз подтверждает, что в освоении традиций нового для России жанра и Ломоносов и Тредиа-

ковский исходили, по-видимому, не из опыта сценического восприятия трагедии, а осмысляли ее законы, скорее, по теоретическим трактатам и печатным текстам трагедий. Для понимания же самого существа драматического действия принципы школьной драмы продолжали сохранять для них свое значение.

Это особенно наглядно проявляется в первой трагедии Ломоносова «Тамира и Селим». В предварявшем пьесу «изъяснении» читаем: «В сей трагедии изображается стихотворческим вымыслом позорная погибель гордаго Мамая, царя Татарскаго, о котором из Российской истории известно, что он, будучи побежден храбростию Московского государя, великаго князя Димитрия Иоанновича на Дону, убежал с четырьмя князьми своими в Крым, в город Кафу, и там убит от своих». Такова, по мысли автора, тема его трагедии. «В дополнение сего, — продолжает Ломоносов, — представляется здесь, что в нашествие Мамаево на Россию Мумет, царь Крымский, обещав дочь свою Тамиру в супружество Мамаю, послал сына своего Нарсима с некоторым числом войска на вспоможение оному. В его отсутствие Селим, царевич Багдатский, ... приступил под Кафу, в которой Мумет, будучи осажен и не имея довольной силы к сопротивлению, выпросил у Селима на некоторое время перемирия..., чтобы между тем дождаться обратно с войском сына своего Нарсима. После сего перемирия в первый день следующее происходит в Кафе, знатнейшем приморском городе Крымском, в царском доме» (4, с. 292).

Все, что излагает Ломоносов в «дополнение» к основной теме и что составляет своеобразную экспозицию драматического действия пьесы, на исторические источники не опирается. Романическая линия любящих друг друга Селима и Тамиры является сюжетнообразующей канвой развития трагедийного действия. Мамай, единственное историческое лицо в пьесе, выступает соперником Селима, рассчитывая жениться на Тамире и заполучить поддержку ее отца в войне с русскими. Борьба за обладание Тамирой и составляет стержень конфликтной ситуации. При этом если Мамай стремится достигнуть своей цели ложью и коварством, используя корыстолюбие и трусость Мумета, то Селим олицетворяет собой отвагу и благородство — качества, в конечном счете и определяющие торжество справедливости.



Фронтиспис 1-го издания трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим» (СПб., 1750).

Таким образом, сопоставляя заявленный автором в «изъяснении» тезис относительно трактовки содержания трагедии с тем, что лежит в основе ее драматического действия, мы видим, что патриотическая тема пьесы, утверждающая историческую победу русских войск над Мамаем, воплощается на сцене весьма специфически. Главные события развертываются вокруг того, что в «изъяснении» квалифицируется как «дополнение», а исторический факт поражения Мамая, приведшего его к смерти в Кафе, служит всего лишь фоном для развертывания романического сюжета. Но в воплощении идейного замысла пьесы этому фону отведена существенная роль.

Двойственность художественного решения избранной Ломоносовым темы, составляя главную особенность структуры его первой трагедии, отразила черты драматургии школьного барочного театра. Свойственные искусству барокко тяготение к аллегоризму, иносказательная эмблематичность, сочетавшиеся с напряженной, основанной на метафоризации стиля символикой, столь характерные для торжественных од Ломоносова, своеобразно отразились и в структуре его трагедии. Если содержательная многоплановость оды обеспечивалась наиболее полно стилевыми средствами, то в драматическом произведении сочетание реального и аллегорического содержательных планов не могло быть представлено иначе, как в столкновении действующих лиц пьесы. Школьная драма использовала для этого испытанные временем и тесно связанные с самими формами бытования этого театра приемы. События, взятые из исторических или библейских источников, комментировались традиционными аллегорическими персонажами, вроде: Милосердие, Долготерпение, Фортуна, Фама (Слава), Отмщение Божие, Раздор, Своеволие, Зависть и т. п. В репликах и диалогах этих персонажей обычно и заключались итоговые выводы и моральные сентенции, призванные помочь зрителю в уяснении исторических и библейских сюжетов, составлявших основу действия драмы. Функция таких сюжетов чаще всего сводилась к усилению наглядности прокламировавшихся в пьесах моральных наставлений.

Ломоносов, конечно, был далек от того, чтобы выводить на сцене аллегорические персонажи вроде Незлобия или Долготерпения. Он создавал трагедию. Но само со-

четание вымышленной истории о любви Тамиры к багдадскому царевичу с подлинными фактами истории России (поражение и смерть Мамая) призвано было, по мысли Ломоносова, подчеркнуть очень важную для него патриотическую идею, на которую он и указал в «изъяснении». Только в данном случае наглядным воплощением этой идеи должны были служить романические события борьбы за обладание Тамирой. Подлинным же историческим фактам отводилась роль глубинного подтекста.

Осведомленный о конечной судьбе Мамая, зритель не мог не соотносить происходящее на сцене с историей Руси до Куликовской битвы. В течение веков Русь страдала под владычеством татар, когда насилие и жестокость торжествовали. В пьесе Ломоносова татарский хан тоже временно торжествует. Согласие Мумета выдать дочь за Мамая связано с уверенностью в его победе над русскими, которая основана на ложном известии Мамая. Ложь достигает цели, однако успех Мамая призрачен. Второй кульминационный момент пьесы назревает в 5-ом действии. Вестник извещает о гибели Селима (мнимой гибели). Тамира пытается заколоться. Но внезапно появляющиеся брат Тамиры Нарсим и ее возлюбленный Селим сообщают о смерти Мамая. Нарсим подробно описывает ход Куликовской битвы и победу русского войска. Мамай изобличен. Соединением Тамиры и Селима завершается пьеса.

Как видим, в трактовке природы трагедийного конфликта Ломоносов также далек от прямого следования традициям великих французских драматургов XVII в. Здесь он оказался ближе к учительной драматургии школьного театра. На это указывает и счастливая развязка трагедии, и своеобразная иллюстративность драматического действия, ход которого определен не логикой развития чувств и мыслей персонажей, а стремлением донести до зрителя определенный нравственный урок. Моральная назидательность и составляла в конечном счете цель авторского замысла.

Следует особо подчеркнуть детальность, своеобразную документальность изображения Ломоносовым хода исторической битвы и ее последствий. Как показала Г. Н. Моисеева, подробности отдельных эпизодов сражения и судьбы Мамая Ломоносов почерпнул из широко известного древнерусского памятника XV в. «Сказание

о Мамаевом побоище» в его киприановской редакции, отраженной в Никоновской летописи.[14]

Использование памятников древнерусской письменности как своего рода исторических документов, подтверждающих достоверность представляемых на сцене событий, выполняет в осуществлении авторского замысла очень важную роль. В этом проявились отличительные свойства художнической натуры Ломоносова, в которой всегда неразрывно сливались поэт и ученый, историк и общественный деятель. Тематически далекий от современности сюжет трагедии приобретал особую злободневность. Обращение к фактам истории помогало осмыслить те изменения в политическом положении России, свидетелями которых были современники Ломоносова.

В этой связи обращает на себя внимание один персонаж трагедии — Надир, брат нерешительного Крымского царя Мумета и соответственно дядя героини, Тамиры. В репликах Надира по существу содержится оценка происходящего на сцене. Выполняя функцию своеобразного морального ориентира, эти реплики постоянно должны были поддерживать в зрителе веру в конечное торжество истины. Мумет, связанный обещанием Мамаю и одновременно сочувствующий дочери, не знает, как поступить. Два совета царю выявляют две полярно противоположные позиции относительно норм поведения правителя. Первым советником выступает визирь Заисан:

Помысли, государь, коль будет дерзновенно
Вооруженного Мамая раздражить
И коль полезно вам, похвально, несравненно
Владение таким союзом укрепить.

(4, с. 319)

Это речь царедворца, искушенного в политических интригах. Совет Заисана продиктован страхом перед силой Мамая. Полной противоположностью ему звучит исполненный мудрого достоинства ответ Надира:

Нарочно Бог во тьме грядущее скрывает,
Чтоб смертным гордые советы разорить.
Мамай поля свои людьми опустошает,
Дабы их трупами Российский край покрыть.
Насильна власть стоять не может долговечно.
Кто гонит одного, тот всякому грозит.
Россию варварство его бесчеловечно
Из многих областей в одну совокупит.

На плач, на шум, на дым со всех сторон стекутся;
Рассыпанных враждой сберет последний страх.
Какою силою в единстве облекутся,
Владимир нам пример и храбрый Мономах.

(4, с. 320)

За возвышенной риторикой афористически отточенной речи Надира явственно слышен голос самого Ломоносова. В доводах, которые выдвигаются этим персонажем, обращение к примерам русской истории может рассматриваться в контексте политических идеалов, неоднократно утверждавшихся в одах Ломоносова.

Еще более отчетливо роль Надира как проводника авторских идей в трагедии проявляется в его монологе из 4-го действия, также выдержанном в духе отстаивания политико-публицистических идей, характерных для творчества Ломоносова:

Несытая алчба имения и власти,
К какой ты крайности род смертных привела?
Которой ты в сердцах не возбудила страсти?
И коего на нас не устремила зла?
С тобою возросли и зависть и коварство;
Твое исчадие — кровавая война!
Которое от ней не стонет государство?
Которая от ней не потряслась страна?
Где были созданы всходящи к небу храмы
И стены — труд веков и многих тысяч пот,
Там видны лишь одни развалины и ямы,
При коих тучную имеет паству скот...

(4, с. 340)

Тема властолюбия монархов решается с просветительских позиций. В нем видит поэт источник всех войн и общественных потрясений. Не случайно именно реплика Надира «Толь тяжко с высоты Бог гордых повергает!» заключает рассказ Селима о позорной смерти Мамая. В ней декларируется моральный урок, который зрители должны вынести из представленной перед ними пьесы. Образ Надира в некоторой степени определен воздействием традиций школьной драматургии с ее подчеркнутым стремлением к открытому морализированию и назидательности.

Таким образом, идейное содержание первой трагедии Ломоносова при всей ее внешней выдержанности в жанровых рамках классицистического канона сводилось к доказательству неизбежного торжества истины и справед-

ливости над гордыней, властолюбием и злом. В этом, как уже подчеркивалось, Ломоносов выступал продолжателем традиций панегирических драм школьного театра петровского времени, таких, например, как «Торжество мира православного...» или «Божие уничижителей гордых уничижение» и др. Эти пьесы имели определенный политический, хотя и выраженный в аллегорических формах, смысл.

Конечно, о полном тождестве трагедии Ломоносова с пьесами подобного рода речи идти не может. Мы уже отмечали специфику обращения Ломоносова с историческими источниками. Не исключено, однако, что, используя исторические данные для создания драматического произведения, Ломоносов воспользовался уроками И. К. Готшеда, труды которого он несомненно хорошо знал. В «Опыте критической поэтики для немцев» теоретик немецкого классицизма писал: «Поэт выбирает некий моральный тезис, который он хочет наглядно внушить своим зрителям. К нему он придумывает некий отвлеченный сюжет, проясняющий истинность этого тезиса. Вслед за этим он находит в истории таких знаменитых людей, с которыми нечто подобное случалось: от них он заимствует имена для персонажей своего сюжета с тем, чтобы дать им соответствующий вид. Вслед за этим он выдумывает сопутствующие обстоятельства с тем, чтобы сделать вполне правдоподобной основную фабулу, и это называют побочными сюжетными ходами или эпизодами. Затем он делит это все на пять частей приблизительно равной величины и располагает их так, чтобы последующее вытекало из предыдущего естественным образом».[15] Структура «Тамиры и Селима», обнаруживающая следы влияния трагедии Готшеда «Умирающий Катон», позволяет предположить, что Ломоносов воспользовался рекомендациями своего немецкого предшественника при создании пьесы.

От Готшеда Ломоносов мог усвоить также мысль о необходимости правдоподобия в описании событий и характеров персонажей. По мнению немецкого теоретика, выполнение поэзией (в том числе и драматической) ее воспитательных функций было тем успешней, чем правдоподобнее представлялись зрителям происходившие на сцене события. Это требование мы также видим реализованным в пьесе Ломоносова.

Моральный урок, вытекавший из содержания трагедии, вполне согласовывался с теми идеями, которые Ломоносов неоднократно развивал ранее в своих торжественных одах, в переложениях псалмов, в прозаических панегириках. Здесь материалом для апробации этих идей послужила история. Но попытка иносказательного выражения идеи с использованием опыта Готшеда и приемов школьной драмы при всем внешнем воспроизведении канонической формы правильной трагедии классицизма оказалась малоудачной. Пьесе не хватало драматизма. Трагедия Ломоносова была лишена главного, того, что должно составлять существо этого жанра, — трагического конфликта. Смерть Мамая, предрешенная уже до начала действия пьесы, не могла рассматриваться как трагическая.

По-видимому, Ломоносов сам не был удовлетворен своей первой трагедией. Через месяц после завершения «Тамиры и Селима» он принимается за сочинение новой пьесы «Демофонт». К концу лета 1751 г. трагедия была завершена, но на сцене ни разу не ставилась. На этот раз Ломоносов обращается к традиционному для трагедий французского классицизма сюжетному источнику. Он использует сюжеты двух античных мифов, объединяя их в рамках единой драматической коллизии. Это, во-первых, миф о Демофонте, сыне Тезея, и фракийской царевне Филлиде, отдаленно напоминающий историю отношений Энея и Дидоны из «Энеиды» Вергилия, во-вторых — миф об Илионе, одной из дочерей Приама, и ее женихе фракийском князе Полимнесторе. В какой мере контаминация этих двух сюжетов принадлежит Ломоносову, сказать трудно. Известна одноименная опера знаменитого итальянского драматурга и композитора П. Метастазио. Но кроме имени главного героя и некоторой сюжетной близости эта опера не имеет ничего общего с трагедией Ломоносова. Правда, сохранилось известие о сочинении итальянским либреттистом Бонеки, служившим при придворном театре в Санкт-Петербурге с 1742 по 1754 год, оперы, которая также называлась «Демофонт». Согласно сообщениям «Хроники русского театра» И. Носова, список действующих лиц оперы почти полностью совпадал со списком персонажей трагедии Ломоносова.[16] К сожалению, ничего неизвестно о времени создания оперы Бонеки, а без выяснения этого

нельзя судить и о том, как соотносятся ломоносовская интерпретация античных мифов и одноименный опыт итальянца.

В «Демофонте» Ломоносов воспроизвел структуру знаменитой расиновской трагедии «Андромаха». В основе содержания трагедии Ломоносова — любовь Демофонта, героя троянской войны, к представительнице побежденных, троянке Илионе. «Незаконность» страсти Демофонта мотивируется его обещаниями жениться на любящей его Филлиде и тем, что у Илионы есть жених, правитель Фракии Полимнестор. Параллелизм в расстановке действующих лиц в трагедиях Ломоносова и Расина прослеживается отчетливо. Так, Демофонту соответствует Пирр, влюбленный в троянку Андромаху (у Ломоносова Илиона); Филлиде, любящей Демофонта, соответствует у Расина Гермиона, влюбленная в Пирра. В параллель маленькому Астианаксу, сыну Андромахи, у Ломоносова выведен выполняющий аналогичную функцию в развитии трагедийного конфликта маленький племянник Илионы Полидор. Слепая страсть Филлиды, обрекающей на гибель Демофонта, и является причиной трагической развязки.

И характер развязки, и достаточно тонкая разработка психологического облика мятущихся, борющихся со своими страстями героев трагедии также сближают ее с шедевром Расина. Победитель троян Демофонт не в силах одолеть свою страсть к троянке. И именно тогда, когда сознание долга и страстная любовь Филлиды возвращают его к невесте, ошибка старой Креузы превращает Филлиду в виновницу смерти возлюбленного.

Демофонту противостоит честолюбивый и расчетливый Полимнестор. Соотносимый внешне с образом расиновского Ореста, он на фоне остальных персонажей выделяется своей аморальностью. Внезапно вспыхнувшая страсть его к Филлиде отнюдь не бескорыстна. Названный жених Илионы, Полимнестор после поражения троян отказывается от невесты, ссылаясь на волю богов. Искусно подогревая страсть Демофонта к троянке, он мечтает занять его место рядом с Филлидой. Конечная цель Полимнестора — фракийский трон. Наделяя этот образ чертами политического интригана, Ломоносов, по-видимому, невольно отдавал дань традициям политической аллюзионности. Но одновременно с введением этого мо-

тива и без того осложненная фабула трагедии окончательно деформировалась. Трагический финал пьесы, отдаленно напоминающий развязку «Андромахи», является по существу результатом роковой случайности, и для широкого русского зрителя трагедия могла быть попросту непонятной. В этом, вероятно, и кроется причина того, что «Демофонт» не был принят к постановке на сцене.

Тредиаковский для своей трагедии «Деидамия», так же как и Ломоносов, избирает героический сюжет античной древности, связанный с событиями Троянской войны.

В основе сюжета «Деидамии» лежит миф об Ахилле, спрятанном ма́терью, богиней Фетидой, на острове Скиросе под именем девушки Пирры из-за грозившего ему прорицания погибнуть на войне с троянцами, и об Одиссее (Улиссе), сумевшем хитростью обнаружить героя среди девиц. Согласно мифологическим источникам, отразившимся в целом ряде литературных памятников античности, греки не могли взять Трои без участия в войне на их стороне Ахилла. За ним было отправлено на Скирос греческое посольство во главе с Одиссеем (Улиссом). Эпизод прибытия послов на остров и обнаружения среди девушек будущего победителя Гектора и составляет содержание трагедии Тредиаковского.

Сюжет этот не раз привлекал внимание драматургов и поэтов разных эпох.[17] Для Тредиаковского непосредственным источником, подтолкнувшим его к выбору данной темы, явилась, по-видимому, опера «Ахилл на Скиросе». Эта опера, кстати, была в репертуаре итальянской труппы, приехавшей в Россию из Вены и гастролировавшей в Санкт-Петербурге с 1735 по 1739 г. В центре оперного сюжета история любви Ахилла к дочери скиросского царя Деидамии. У Деидамии есть жених — халкидский князь Феагец; над Ахиллом же тяготеет роковое прорицание, требующее от него присутствия в рядах греческого войска. Однако в последний момент царь острова Ликомед, узнавший истинное имя Пирры, благословляет свою дочь на брак с будущим героем троянской войны, и Ахилл покидает Скирос обрученным с Деидамией. Таков сюжет оперы.

Тредиаковский воспользовался им в самой общей форме. В поисках средств для создания трагической коллизии Тредиаковский обращается к творчеству Расина.

Античный сюжет, положенный в основу либретто Метастазио, он дополнил мотивами, восходящими к трагедии Расина «Ифигения в Авлиде». На использовании этих мотивов и строится композиция пьесы.

Так, Тредиаковский вводит мотив мрачного пророчества жрицы храма Дианы, Иерофанты, согласно которому Ликодем (так в пьесе Тредиаковского назван царь Скироса) должен принести свою дочь Деидамию в жертву богине для спасения жителей острова. Необходимость жертвы усугубляется обетом, который когда-то Ликодем дал богине Диане. Вспомним Ифигению, дочь Агамемнона, назначенную, согласно прорицанию Калханта, в жертву богам. Лишь при этом условии греки могли благополучно отплыть к берегам Трои. Сюжеты «Ифигении в Авлиде» и «Деидамии» весьма схожи, ибо возлюбленным обреченной на жертву девушки и единственным ее защитником и у Расина и у Тредиаковского выступает Ахилл.

Другой мотив, также являющийся в «Деидамии» источником трагической коллизии и также восходящий к трагедии Расина, связан с наличием у главной героини соперницы — девушки по имени Навплия (в пьесе Расина это влюбленная в Ахилла Эрифила). В своей слепой ненависти к героине Навплия (как и Эрифила) не останавливается ни перед доносом, ни перед предательством. В итоге гибель беснующейся в бессильной ярости соперницы и является той искупительной жертвой, которая освобождает от смерти Деидамию в трагедии Тредиаковского и Ифигению у Расина.

Показательно, что «Ифигения в Авлиде» — одна из немногих трагедий Расина, в которой трагическая коллизия разрешается благополучно для главных героев. Гибнет тот, кто в стремлении удовлетворить свою страсть забывает о нравственных идеалах; невинно страдающая героиня обретает надежду на счастье. Подобное разрешение трагической коллизии более всего устраивало Тредиаковского, о чем можно судить по его упрекам в адрес Сумарокова относительно финала трагедии «Хорев», в которой невинно оклеветанные герои умирают. Не случайно поэтому «Ифигения в Авлиде» привлекла внимание Тредиаковского и послужила тем образцом, на который он непосредственно ориентировался при создании собственной трагедии.

Отдавая предпочтение легендарным событиям древнегреческой мифологии, Тредиаковский, таким образом, полемизировал с Сумароковым. Не исключено, что внезапное обращение Ломоносова к сюжету «Демофонта» объясняется замыслом Тредиаковского, ибо они всегда оставались соперниками. Характерно, что как тот, так и другой в обработке античного сюжета ориентировались на структуру расиновских трагедий. Правда, дальнейшее развитие национальной трагедии доказало бесперспективность предложенного Тредиаковским пути.

«Деидамия» ни разу не ставилась на сцене. При всем желании ее было бы трудно поставить из-за чрезвычайной растянутости и громоздкости композиции, а главное необычайно трудного для восприятия актерами и зрителями языка трагедии. Тредиаковский не удержался от того, чтобы не отдать дань традиции барочных декламаций школьного театра с их открытой аллюзионностью и дидактизмом. Трагедия заканчивалась тирадой Ликодема, обращенной к богине Диане. И в похвалах, которые расточает царь богине, слышен голос автора. Монолог Ликодема перерастает в своеобразный панегирик царствовавшей Елизавете Петровне:

Богиня! красота! верховная дев слава!
И суд твой прав всегда, всегда и милость права!
Пресветлая нам всем, о! божества заря!
Недоумеем, что вещать благодаря.
Един сей токмо глас вопми от нас всех ныне,
Призревши на рабов в толикой благостыне:
Тебе благодарить мы должны всякой час
Но благодарным нам достойно быть не в нас:
Заслугу превзошла толь многие щедроты.

Сверх чаяния всех твои ко всем доброты.
Однак, о верх красот, цвет рода твоего!
Усердию прочти то, в силах нет чего:
К почтению сердца во всех нас распаленны,
Премножеством твоих достоинств удивленны.

(3, с. 720—721)

Будущий создатель «Тилемахиды» оставался верен себе в пристрастии к усложненности стиха. Здесь сказывались и школьно-схоластическое образование Тредиаковского и, по-видимому, прочно утвердившиеся навыки переводчика учительно-философских сочинений. Автор нашел нужным включить в речи персонажей трагедии от-

рывки из своей философской поэмы «Феоптия», на что он прямо указывал в специальных подстрочных примечаниях к тексту трагедии, изданной уже после его смерти, в 1775 г.

В содержании и структуре трагедий Ломоносова и Тредиаковского отразились поиски национальной драматургией новых форм по мере утверждения в ней принципов европейского классицизма. Воспринимавшиеся как новинка, трагедии Сумарокова еще не успели стать прочной традицией. И Ломоносов и Тредиаковский, осваивая новый жанр, искали собственных решений. Но главное заключалось в том, что жанр трагедии классицизма отныне обретал на русской почве права гражданства.

Глава II

УТВЕРЖДЕНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА

1. Школа монаршего долга и сословных добродетелей

(Трагедии А. П. Сумарокова 1750—1770-х годов)

Сценическая судьба драматургических опытов Ломоносова и Тредиаковского, как и позднейшее развитие жанра трагедии в России, подтвердили преимущества пути, избранного Сумароковым. С его именем связано создание того типа трагедии, который лег в основу структурного канона жанра и с небольшими отклонениями был воспринят последующими русскими драматургами.

Окончательное оформление этого канона в творчестве Сумарокова приходится на 1750-е гг. В этот период им создаются трагедии «Артистона», «Семира» и «Ярополк и Димиза». По характеру воплощения трагического конфликта к этой группе пьес примыкает и самая последняя трагедия Сумарокова «Мстислав». За исключением «Артистоны», сюжеты трех остальных трагедий строятся на материале древнерусской истории.

Все названные пьесы отличает вполне сложившийся тип трагедийной структуры, впервые найденный Сумароковым в его трагедии «Синав и Трувор». Ключевой проблемой, определяющей их содержание, остается проблема долга монарха. Основное внимание автор сосредоточивает на утверждении тех моральных качеств, которые делают правителя достойным занимать свое высокое место. Обычно в центре трагедий образ облеченного властью монарха, от которого зависят судьбы подданных. Чаще всего подданные — двое влюбленных. В зависимости от того, в какой мере осознание властителем своего монаршего долга отвечает интересам подданных, намечаются различные варианты развития драматического действия.

В одном случае основу трагической коллизии составляет нарушение монархом своего долга. Это нарушение бывает продиктовано либо страстью монарха («Синав и

Трувор», «Артистона»), либо влиянием на него внешних сил («Ярополк и Димиза»), либо тем и другим вместе («Мстислав»). Иногда подданные становятся жертвами тиранических поступков монарха и гибнут, как, например, в трагедии «Синав и Трувор». Но в большинстве своих позднейших трагедий Сумароков находит иные пути разрешения конфликтов. Отныне финал пьес сопровождается счастливой развязкой.

Несправедливые действия монарха вызывают законный протест, который выливается в восстание против тирана. В решающий момент, когда жизнь монарха на волоске, кто-либо из героев, верный долгу подданного, спасает его от смерти. Причем спаситель обычно принадлежит как раз к числу тех, кто являлся невинной жертвой неправедных притязаний монарха. Таков Оркант, разлучаемый по приказу Дария со своей возлюбленной Артистоной. Когда Федима, невеста Дария, им оставленная, уговаривает Орканта отомстить тирану, тот отказывается нарушить долг подданного:

Я помню честности единыя устав,
И кроме я его иных не знаю прав.
Пускай в злодействии вся плавает вселенна,
Оркантова душа чиста и непременна.

Он повторяет эту мысль отцу Федимы, отказываясь быть соучастником в убийстве Дария:

Худые будешь ты успехи получать,
Коль хочешь правду мстя, на правду сам восстать.

(1, ч. III, с. 194, 196)

«Правда» в данном случае заключается в сохранении сословной чести подданного, обязанного соблюдать верность присяге государю. Только убежденность в преступности действий Дария позволяет Орканту выступить на стороне восставших. И тем не менее, когда над головой Дария занесен меч, именно Оркант отводит нависшую над властителем опасность. Сходным образом в аналогичных обстоятельствах ведет себя Димиза, также спасающая монарха, презревшего свой долг и оказывающегося на краю гибели.

Под влиянием благородных поступков подданных происходит чудесное превращение монарха — из тирана

в милостивого, добродетельного государя. В финале трагедии правитель соединяет влюбленных. Подобной счастливой развязкой заканчиваются «Артистона», «Ярополк и Димиза», «Мстислав».

Другой структурный вариант связан с ситуацией, когда монарх неукоснительно соблюдает свой монарший долг. В этом случае источник драматической коллизии кроется в своевольных притязаниях подданных, выступающих против монарха. Коллизия состоит в том, что само непокорство подданных, будучи с их стороны нарушением долга, дает правителю полное моральное право наказать бунтовщиков. Но он не делает этого, оставаясь милостивым даже к своим противникам. Такое положение мы наблюдаем в «Семире», одной из наиболее драматически насыщенных и динамичных трагедий Сумарокова. Проблема нравственных обязанностей монарха и подданных решается здесь в столкновении противоборствующих сил по династическим мотивам.

Олег, некогда свергнувший Дира, захватил киевский престол. За восстановление своих прав выступают брат Дира Оскольд и его сестра Семира. Они готовят восстание против Олега. Но в отличие от предыдущих в этой трагедии выступление подданных против монарха не имеет нравственного оправдания. Олег справедливо правит в Киеве, он готов выдать Семиру за своего сына Ростислава и таким образом восстановить прежние права свергнутой династии. Намерения Оскольда и Семиры оборачиваются актом безответственного своеволия. Против Олега-монарха они восставать не вправе. А выступая против Олега, победителя Дира, они восстают не столько против самого Олега, сколько против предначертанного свыше, находящегося вне власти человека. «Конечно, горестны вам были те часы, но рок того хотел...», — резюмирует Ростислав, отвечая Оскольду на его слова о попранных правах. Моральная безупречность Олега обрекает их выступление на неудачу. И когда после раскрытия заговора Олег собирается подписать указ о предании бунтовщика заслуженному наказанию, в последний момент после долгих колебаний он прощает Оскольда. Это окончательно подтверждает нравственную неоправданность притязаний Оскольда и Семиры. Заключительный монолог Олега после помилования им своего врага уже предвещает финальную развязку:

СЕМИРА
ТРАГЕДИЯ
Актъ „1“
Сцена „1“
Семира и Избрана
Семира

Что въ горести меня любовь воспламенила
Я часто то тебе Избрана предвещала
Збылося то теперь: родъ мой те [illegible]
Где помощи искать ! Правитель небесъ
Въ тоске и жалости мой духъ изнемогаетъ
И сердце томное [illegible] истрадаетъ.
Предалной высоты возритъ и сей стране:
Убивающей подати крепость мне
Избрана я хочу любовника оставить
Одолевъ себя навекъ себя прославить

Автограф рукописи трагедии А. П. Сумарокова «Семира» (библиотека Загребского ун-та).

Я снисходителен, ты гордостью надут...
Спасенья нет тебе, хотя отсрочен суд!
Нельзя того простить, кто так себя возносит,
И винен будучи, прощения не просит.
Когда бы пленником тиранским чьим ты стал,
В упрямстве б он тебя по удам растерзал.
А я своим врагам дал прежнюю свободу
И быть хотел отцем плененному народу.

(1, ч. III, с. 286)

Освобожденный Ростиславом по настоянию Семиры, Оскольд поднимает восстание. Олег приговаривает сына за измену к казни. Но в решающий момент, когда восставшие во главе с Оскольдом врываются в Киев, заключенный под стражу Ростислав берет меч и идет сражаться. Благодаря ему Олег подавляет восстание; Оскольд, не желая сдаваться, наносит себе смертельную рану. В заключительной сцене враги примиряются.

Следует заметить, что отдельные элементы сюжетной структуры «Семиры» воспроизводят схему знаменитой трагедии Корнеля «Цинна». Вопреки принятому Сумароковым в предыдущих трагедиях правилу источник развития драматического действия заключен в действиях подданных. Именно они представляют активную силу, направленную против высшей законности, воплощаемой в воле милостивого и справедливого монарха. На фоне гуманных деяний Олега гибель Оскольда оборачивается закономерным возмездием за его же собственные неправомочные с точки зрения сословной чести пагубные и для него и для общества поступки.

Наибольшего драматизма в трагедии исполнена фигура Ростислава, сына Олега, влюбленного в Семиру и ради нее на какой-то миг вступившего на путь предательства. Однако проявленное в решающий момент мужество реабилитирует его в глазах отца. Участь же выступающих против Олега Оскольда и Семиры фактически предрешена. Характерна элегическая окраска стиля монологов и диалогов в тех эпизодах трагедии, которые связаны с линией взаимной страсти Семиры и юного Ростислава.

Семира:

Зри слезы на лице любовницы своей,
Зри бледность, зри, мой князь, смущение очей,
Взгляни на трепет мой! Душа моя страдает,
Кровь стынет, меркнет ум, и глас ослабевает.

Захочешь ли в сей день меня ты мертву зреть?
Не дай, дрожайший князь, Семире умереть!
Почувствуй своея возлюбленной мученье!
В тебе осталося одном мое спасенье.

Ростислав:

Ты рвешься, а меня еще жесточе рвешь.
Не льстися, и во мне спасенья не найдешь.
О горькие часы! Болезни выше силы!
Прелестные глаза, на что вы мне толь милы!
Умрет в сей день твой брат, и нет надежды нам.
И если ты умрешь, умру с тобою сам.
Лишенну мне тебя, противно все на свете.

(1, ч. III, с. 297)

Эта атмосфера повышенной чувствительности и придавала «Семире» тот эмоциональный колорит, который обеспечил устойчивый интерес к трагедии современников. Представленная в конце 1751 г. на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге трагедия пользовалась огромным успехом у зрителей.

Характерная особенность трагедий второй группы — насыщенность их политическими аллюзиями. Эта черта отличала и ранние трагедии Сумарокова. Но начиная с «Синава и Трувора» дидактическая направленность его пьес становится более ощутимой. Сумароков вводит особый персонаж — мудрого вельможу, нейтрального к перипетиям трагического действия, в уста которого драматург вкладывает поучения монархам, прокламируя собственные политические идеалы. Таким персонажем выступал в «Синаве и Труворе» Гостомысл. В его речах, обращенных к дочери, зритель мог ощущать тот же учительный пафос, который присутствовал в торжественных одах, посвящавшихся царствовавшей Елизавете Петровне:

Храни незлобие людей, что в чести твердых,
От трона удаляй людей немилосердых
И огради его людьми таких сердец,
Какое показал имея твой отец.

. . . .

Премудрости во всех последуй ты делах,
И спутницей имей ее во всех путях.
Покровом будь сирот, прибежищем вдовицы,
Яви ты истину под именем царицы,
И добродетель здесь, гнушаяся тщеты,
Яви во образе девичьей красоты.
Надеждой веселись, что ты себя прославишь
И подданным своим златые дни восставишь...

(1, ч. III, с. 164)

Подобную роль мудрого советчика монарха в «Артистоне» выполнял Гикарн, в трагедии «Ярополк и Димиза» — Русим. В последней трагедии «Мстислав» наставником и помощником заблуждающегося князя выведен боярин Осад.

Все эти особенности художественной структуры сумароковских трагедий находят свое объяснение в свете общей моральной направленности произведений драматурга. Как справедливо заметил в свое время Г. А. Гуковский, трагедии Сумарокова «должны были явиться демонстрацией его политических взглядов, училищем для царей и правителей российского государства, прежде всего училищем для российского дворянства, которому Сумароков брался объяснить и показать, чего оно должно требовать от своего монарха и чего оно обязано не допускать в его действиях, наконец, каковы должны быть основные, незыблемые правила поведения и дворянина вообще и главы дворянства — монарха».[1]

Морально-политический дидактизм, таким образом, и определяет пафос сумароковских трагедий, особенно позднейших, таких, как «Вышеслав» и «Димитрий Самозванец». Освобожденные от каких-либо побочных коллизий, трагедии превращаются в драматургические иллюстрации либо идеального образца истинного монарха («Вышеслав»), либо монарха-тирана, каким выведен в одноименной трагедии Димитрий Самозванец.

Любящие друг друга монарх Вышеслав и Зенида не могут соединиться, так как героиня назначена в жены Любочесту. Верные каждый своему долгу, влюбленные подавляют страсть. Действию в сущности не из чего развиваться, ибо возможный конфликт уже разрешен в полном соответствии с идеалом автора. Двигателем действия оказывается злодей Любочест. Благодаря ему возникают ситуации, дающие возможность драматургу создать образы истинно добродетельного монарха и столь же добродетельной его подданной.

Охваченный ревностью, Любочест хочет убить Зениду. Исполняя монарший долг, Вышеслав приказывает казнить преступника, чего тот на деле и заслуживает. Но Зенида добивается отмены казни и, выполняя долг будущей супруги, решает покинуть город вместе с Любочестом.

Подобное разрешение конфликта возвращает действие

трагедии к первоначальному состоянию. Долг победил. Но верные долгу герои несчастны. Однако Любочест не успокаивается. Он поднимает восстание против Вышеслава. Восстание подавляется, Вышеслав вновь велит казнить мятежника. Появляется реальная возможность для соединения двух достойных друг друга людей. Но, верная долгу невесты, Зенида опять умоляет пощадить нареченного ей в супруги Любочеста. И Вышеслав не только сохраняет ему жизнь, но тотчас назначает их свадьбу.

Конфликт вновь снимается, не достигнув разрешения. Поступки героев противоречат здравому смыслу. Но в свете тех дидактических целей, которые преследовал Сумароков, они логичны. К финалу трагедии Любочест начинает испытывать муки раскаяния:

Противный всей земле, противный небесам,
Противный зданию, пустыням и лесам,
Противный воздуху, которым ныне дышу,
Я гласы совести ежеминутно слышу.

(1, ч. IV, с. 45)

Развязка трагедии такова: Вышеслав благословляет идущих в храм Зениду и Любочеста, а сам хочет поразить себя мечом, но Любочест вырывает у него меч и уступает Зениду. Верность долгу достойно вознаграждена.

«Вышеслав» — закономерный итог эволюции драматургического метода Сумарокова. Черты идеального монарха отразились уже в образе Олега («Семира»), а в образах Ильмены («Синав и Трувор») и Артистоны («Артистона») уже были заданы черты будущей Зениды. Но в «Вышеславе» воплощение сумароковского идеала получает свое законченное выражение. Идея трагедии заключена в словах Зениды:

Что может тот монарх на троне повелеть,
Кто в страсти сам себя не может одолеть?
И льзя ли взыскивать, чтоб люди были правы,
Когда пренебрежет он сам свои уставы?

(1, ч. IV, с. 40)

Характерное для последнего этапа творчества Сумарокова усиление политической аллюзионности его пьес сказалось и на отношении драматурга к своим ранним трагедиям. В 1768 г. он переработал первую трагедию «Хорев». Из принципиальных изменений, внесенных Су-

мароковым в новую редакцию пьесы, наиболее важным оказалась замена монолога Кия, которым открывалось последнее действие трагедии. В прежней редакции монолог представлял собой типичную лирическую медитацию о бренности земного бытия и суетности страстей. В новой редакции в словах правителя была заключена определенная политическая программа, где формулировался идеал мудрого и добродетельного монарха:

О бремя тяжкое порфиры и короны!
Законодавцу всех труднее его законы.
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,
И превращается в тиранство строга власть,
А милость винному, преступнику прощенье,
Нередко и царю и всем в отягощенье.
Но меры правоты всегда ли льзя найти,
По коей к общему блаженству мочь ийти.
Потребно множество монарху проницанья,
Коль хочет он носить венец без порицанья.
И если хочет он во славе быти тверд,
Быть должен праведен и строг, и милосерд...

(1, ч. III, с. 47)

Как указывал в свое время П. Н. Берков, в новой редакции смелые поучения монарху содержали прямые намеки на «страсти» царствовавшей тогда Екатерины II.[2] Эти же намеки слышны и в приведенных нами выше словах Зениды. Все это превращало пьесы Сумарокова тех лет в своеобразную трибуну для выражения общественного мнения.

Еще более ярко подобное осмысление функции жанра проявилось в трагедии «Димитрий Самозванец», написанной в Москве в течение 1770 г. Это первая и единственная трагедия Сумарокова, в основу сюжета которой положены подлинные исторические события XVII в., хотя и дополненные домыслами автора. В центре пьесы выведен Лжедимитрий, известный в истории под прозвищем Самозванец, незаконно занявший русский престол при поддержке поляков в 1605 г. Выбор подобного сюжета давал Сумарокову возможность постановки в трагедии серьезных и злободневных политических проблем, таких, например, как проблема престолонаследия, проблема зависимости власти монарха от воли подданных, проблема веры и др. Но решение и обсуждение их подчинено в пьесе центральному и наиболее важному для

драматурга вопросу — о долге и обязанностях монарха перед подданными и государством.

Конфликт в этой трагедии, как и в ряде предыдущих, заключается в противоречии между абстрактным идеалом государя и реальным монархом, пребывающим во власти низких страстей и потому становящимся тираном. Таков Димитрий. В трагедии прямо ставится вопрос о качествах, которыми должен обладать подлинный правитель государства. При этом теоретически допускается присутствие на престоле человека не царского происхождения, если только в делах своих такой царь исходит из пользы общества. Эту идею Сумарокова развивает Пармен, мудрый и добродетельный наставник Димитрия. В ответ на реплику Шуйского: «Димитрия на трон взвела его порода», Пармен отвечает:

Когда владети нет достоинства его,
Во случае таком порода ничего.
Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль оп достойной царь, достоин царска сана.
Не пользует ли нам высокий сан един?
Пускай Димитрий сей монарха россикий сын;
Да если качества в нем оного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим,
Не находя в себе к отцу любови чад...

(1, ч. IV, с. 93—94)

Сумароков устами Пармена повторяет далее концепцию, изложенную им ранее в «Епистоле цесаревичу Павлу Петровичу». Смелость Сумарокова была особенно очевидной в обстановке, когда на русском троне находилась взошедшая на него незаконным путем Екатерина II. Это придавало трагедии злободневность и публицистичность.

Как и трагедию «Вышеслав», эту пьесу отличает иллюстративность утверждения идеалов автора. Только теперь проблема долга монарха решается способом от противного. Димитрий-тиран — неисправим. Первые же слова, с какими он появляется в пьесе, не оставляют сомнения относительно его нравственного облика:

Зла фурия во мне смятенно сердце гложет,
Злодейская душа спокойна быть не может.

(1, ч. IV, с. 70)

И следующие далее тирады дополняют эту самохарактеристику еще более красноречивыми откровениями:

Перед царем должна быть истина безсловна;
Не истина царь — я; закон — монарша власть,
А предписание закона — царска страсть.
Невольник тот монарх, кто презрит те забавы,
В которых вольности препятствуют уставы...

(1, ч. IV, с. 74)

Когда стражеиачальник доносит Димитрию о готовящемся против него восстании, тот велит усилить стражу поляками и замышляет новое преступление. Тиран обращает свои взоры на чужую невесту, дочь князя Шуйского Ксению, принуждая ее стать его женой. Собственно приготовления к свадьбе и неоднократные попытки преодолеть сопротивление Ксении и ее жениха Георгия и составляют основу драматического действия пьесы. В идейном плане этическая направленность трагедии оказывается тесно связанной с политической проблематикой. Аморальность притязаний Димитрия на невесту Георгия есть прямое следствие его нравственно-политических убеждений. Главный предмет обличения в трагедии — неограниченный деспотизм монарха, при котором следование законам подменяется личным произволом. Разрешение конфликта подчинено дидактической задаче. Постепенно в пьесе возникает тема народного восстания. Эта тема проходит через всю трагедию.

В «Вышеславе» на протяжении пяти актов испытывалась добродетельность героев — монарха и подданной, которые с честью выходили из испытаний. Здесь, наоборот, Сумароков постоянно усиливает предчувствие грозной кары, ожидающей Димитрия за его преступления. Об этом ему говорят все окружающие. Но тщетно. Участь тирана предрешена, о чем свидетельствуют известия о волнении народа. Против него готовит восстание отец Ксении, Шуйский. Обреченность Димитрия ясно ощутима в его монологах, где каждая фраза пронизана сознанием безысходности.

Довольно я терплю душевных огорчений,
Не умножайте вы мечты моих мучений:
Мне все приснилося, чем страшен сей мне град.
И весь перед меня предстал ужасный ад

. . . .

И человечества я враг и божества,
Против я шел Тебя, против и естества...
Весь воздух восшумел: враги вооруженны

У стен моих палат ярятся приближенны;
Все, все против меня: и небо и земля...

(1, ч. IV, с. 120—121)

Действие превращается в ожидание затянувшейся развязки, которая и наступает в финале в результате народного восстания. Лишенный власти, Димитрий поражает себя кинжалом со словами:

Ступай душа во ад и буди вечно пленна!
Ах! есть ли бы со мной погибла вся вселенна!

(1, ч. IV, с. 120—121)

«Димитрий Самозванец» — также итоговое произведение Сумарокова. Проблема монарха-тирана получает здесь свое окончательное разрешение.

В сюжетно-композиционном плане «Димитрий Самозванец» повторяет структуру одной из самых ранних трагедий Сумарокова — «Гамлета». И там и здесь пребывание тирана на престоле незаконно. В обеих трагедиях преступный монарх хочет избавиться от законной супруги и претендует на невесту другого. Преследование чужой невесты и ее жениха и служит источником возникающей драматической коллизии в обеих пьесах. И в каждой из них тирана постигает заслуженная кара.

Тяготение Сумарокова к шекспировским традициям не было случайным, но носило сознательный и целенаправленный характер. В период работы над «Димитрием Самозванцем» он писал в письме к Г. В. Козицкому от 25 февраля 1770 г.: «О трагедии новой многое написал бы я, да почта уйдет. Эта трагедия покажет России Шекспира».[3] Сумароков поставил себе целью дать портрет деспота на троне, используя реальный исторический прототип. Именно у Шекспира он видел, как решаются подобные задачи средствами театрального искусства.

В научной литературе уже указывалось, что Сумароков наделил образ Димитрия некоторыми чертами Ричарда III из одноименной хроники Шекспира.[4] Хронику эту Сумароков несомненно хорошо знал, поскольку она помещалась во II томе антологии английского театра Лапласа вместе с трагедией «Гамлет». Но говорить о шекспиризме сумароковского метода в его трагедии «Димитрий Самозванец» следует с большой осторожностью. Знаменитый монолог Ричарда III из V акта хро-

ники действительно можно соотнести с монологом Димитрия из 2-го действия, где узурпатор на какой-то миг осознает тяжесть своих преступлений и неизбежность ожидающего его грозного возмездия. Этот мотив неоднократно варьируется Сумароковым.

Но в главном, в самом подходе к изображению характера тирана, Сумароков и Шекспир стоят на диаметрально противоположных позициях. Ричард у Шекспира жесток, но на протяжении большей части пьесы он тщательно скрывает свои честолюбивые замыслы от окружающих, лицемерно прикидываясь другом тех, кого сам же отправляет на смерть. Шекспир дает портрет деспота-лицемера, вскрывая в хронике механизм захвата власти и смены владетелей английского престола.

Димитрий у Сумарокова откровенен с первого же момента своего появления на сцене. Своих деспотических наклонностей он даже не находит нужным скрывать. Судьба его предрешена.

Особое значение при оценке драматургии Сумарокова имеет вопрос о сюжетных источниках его трагедий. Сюжеты большинства трагедий Сумарокова строятся на материале, взятом из истории Древней Руси Киевского периода. Принято считать источником исторических сведений, положенных в основу трагедийных сюжетов, «Синопсис» Гизеля.[5] Действительно, в нем можно встретить почти все имена киевских князей и новгородских правителей, действующих или упоминаемых в трагедиях Сумарокова (Кий, Хорев, Олег, Оскольд, Дир, Игорь, Вышеслав, Синав, Трувор, Мстислав, Гостомысл и др.). Оттуда же Сумароков мог почерпнуть сведения о воцарении в Киеве Олега, умертвившего Оскольда и Дира, и известие о Кии как основателе Киева, и легенду о приглашении Гостомыслом в Новгород варяжских князей. Встает вопрос об идейно-художественной функции обращения драматурга к национальной истории. Дело, конечно, не в том, что Сумароков якобы видел в социальной практике Древней Руси те нормы нравственности, которые он так последовательно прокламировал в своих трагедиях. Проблематика трагедий Сумарокова порождена спецификой русского общественного сознания XVIII в. Подтвердить это можно множеством примеров из текстов трагедий. Достаточно сопоставить трагедию «Артистона», сюжет которой восходит к временам древней персидской деспотии и взят

из Геродота, с пьесами, посвященными временам Киевской Руси, чтобы убедиться в отсутствии принципиальной разницы между ними в трактовке морально-политических проблем.

Подход Сумарокова к историческому прошлому, национальному или чужому, был отмечен характерным для его времени антиисторизмом художественного мышления. Смысл обращения Сумарокова к сюжетам древнерусской истории кроется, таким образом, не в попытках связать собственные представления об этических нормах Древней Руси с современностью. Оно было вызвано общим подъемом национального самосознания, стремлением деятелей русской культуры XVIII в. утвердить значение своего исторического прошлого, собственных исторических традиций, как и подобает государству, заявившему себя могучей европейской державой. Этим и объясняется та роль, какую сыграло в эстетике русского классицизма историческое национальное прошлое.

Французская трагедия XVII в., создававшаяся на почве переосмысления сюжетов античной мифологии и истории, по-своему утверждала идею непреходящей ценности культурного опыта древних, законной наследницей которого становилась просвещенная Франция. Решающее значение здесь имело освобождение художественной мысли Европы от уз средневековых клерикальных концепций, которое принесла с собой эпоха Возрождения. Французский зритель XVII в., наблюдая на сцене Пирра и Андромаху, Федру и Ипполита, воспринимал борьбу страстей, раздиравших души героев древности, как воплощение вечной вневременной мятущейся природы человека.

Иное мы наблюдаем в России. Восприятие европейского культурного опыта протекало в атмосфере осознанного обновления культурно-идеологической жизни нации. В этой обстановке традиции национальной истории явились своеобразным эквивалентом того, что в Европе связывалось с наследием античности. Русский зритель XVIII в., сталкиваясь с неведомыми ранее способами выражения чувств и переживаний, может быть, не всегда осознавая подлинный смысл нововведений Сумарокова, воспринимал происходившее на сцене как собственное прошлое: люди, говорившие на сцене, были их далекими предками времен Киевской Руси, времен московской Смуты, связанной с воцарением Лжедимитрия. Нацио-

нальная история незримо присутствует в искусстве русского классицизма XVIII в., и в трагедии ее влияние сказывалось особенно наглядно.

К фактам истории Сумароков подходил, конечно, не как ученый, а прежде всего как художник, соотносивший свои задачи с переживаемым нацией историческим моментом. Его ориентация на национальное прошлое носила принципиальный характер. Это подтверждается целым рядом высказываний Сумарокова о русском языке и русской культуре, рассеянных в его эпистолах, сатирах, притчах, прозаических сочинениях, наконец, в его письмах. Современник драматурга, один из воспитателей цесаревича Павла Петровича, С. Порошин в своих «Записках» сообщал о характерном разговоре Сумарокова с Н. И. Паниным, происходившем 27 сентября 1765 г. на обеде у великого князя. Речь зашла о И. И. Бецком, известном екатерининском вельможе, ведавшем делами образования. С присущей ему прямотой Сумароков заметил: «...есть де некто г. Тауберт: он смеется Бецкому, что робят воспитывает на французском языке. Бецкой смеется Тауберту, что он робят в училище, кое недавно заведено в академии, воспитывает на языке немецком. А мне кажется... и Бецкой и Тауберт оба дураки; должно детей в России воспитывать на языке российском».[6] Именно так понимая роль национального фактора в воспитании соотечественников, и следует рассматривать вопрос об использовании Сумароковым в его трагедиях сюжетов из прошлого национальной истории.

2. Актуализация тираноборческой темы

(Трагедии А. А. Ржевского, В. И. Майкова, Ф. Я. Козельского и др.)

Еще при жизни Сумарокова у него появились последователи, внесшие заметный вклад в развитие жанра русской трагедии XVIII в. В основном это были поэты, начинавшие свой творческий путь в кружке М. М. Хераскова при Московском университете. Исполняя с 1761 г. должность директора университета, Херасков скоро сплотил вокруг себя группу единомышленников, молодых дворян, посвятивших себя занятиям литературой. В начале 1760-х гг. группа выпускает периодические издания «Полезное увеселение», «Свободные часы», «Доброе намере-

ние», в которых основное внимание уделялось разработке жанров интимной и философской лирики. Камерность поэтических исканий кружка не мешала, однако, отдельным его членам выступать активными участниками политических и идеологических мероприятий, связанных с восшествием на престол в 1762 г. Екатерины II. Известно об участии Хераскова, как, кстати, и Сумарокова, в подготовке и проведении праздничных торжеств, происходивших в Москве весной 1763 г. по случаю коронации Екатерины. Позднее некоторые из лидеров дворянского литературного лагеря окажутся в оппозиции к политике императрицы. Но на первых порах игра Екатерины II в просвещенный абсолютизм вселяла в молодых дворян надежды на благотворность происшедшей перемены.

К созданию трагедий обращались далеко не все члены кружка. Кроме Хераскова значительный вклад в разработку данного жанра внесли А. А. Ржевский, В. И. Майков, а также разделявшие их симпатии к Сумарокову драматург Ф. Я. Козельский и молодой Я. Б. Княжнин, дебютировавший в 1769 г. как автор трагедии «Дидона». Именно Княжнин сохранит особую приверженность к драматургии, его трагедии составят определенный этап в развитии этого жанра. Для остальных авторов херасковской группы обращение к трагедии носило в целом эпизодический характер.

В 60-х — начале 70-х гг. XVIII в. их произведения составляли основной трагедийный репертуар, ибо отстраненный от руководства театром в 1761 г. Сумароков дает зарок не писать для сцены, и вплоть до 1768 г. им не было написано ни строчки для театра. Этот пробел восполнили его ученики. Их пьесами практически исчерпывается все созданное в 1760-е гг. в жанре трагедии.

На первых порах творческие поиски большинства перечисленных авторов протекают под явным воздействием Сумарокова. Это касается и тематики пьес, и их структурного облика, и, главное, того понимания назначения жанра трагедии, которое мы отмечали у лидера русского классицизма. В то же время пьесы учеников Сумарокова отнюдь не были простым копированием образцов учителя.

Наибольшую самостоятельность в этом отношении проявил Херасков. Созданная им в 1758 г. «Венецианская монахиня» явно обнаруживала воздействие традиций ме-

щанской слезной драмы. Само обращение Хераскова к романическому сюжету, основанному на подлинном происшествии, означало известный отход от принятой в трагедиях классицизма ориентации на античную или историческую тематику с легендарными либо мифологическими героями. История любви юноши Коранса к молодой венецианке Занете, помещенной родителями в монастырь, соотносилась типологически не столько с сюжетами, типичными для классицизма, сколько напоминала историю Ромео и Джульетты Шекспира. Правда, препятствием для влюбленных в данном случае была не воля родителей, а законы монастыря. В итоге обет, данный Занетой, и являлся источником трагической ситуации.

Херасков отошел и от традиционного для классицизма пятиактного строения пьесы, заключив все действие трагедии в 3-х актах. Впоследствии Херасков вновь вернется к канонической композиции трагедии. Однако углубление в сферу этико-религиозной проблематики, связанное с масонскими настроениями, останется характерной чертой большинства его последующих трагедий.

Другие авторы этой группы не были столь решительны в драматургических новациях. Наличие некоторых отступлений в их ранних опытах от того типа трагедий, который был создан Сумароковым, объясняется, по-видимому, не столько сознательным стремлением отойти от канона, сколько отсутствием навыков в этом довольно сложном жанре.

Судить о ранних пьесах отдельных авторов трудно еще и потому, что они не все до нас дошли. Так, например, в «Известии о некоторых русских писателях» сообщалось о сочинении Ржевским примерно в 1765 г. трагедии «Прелеста»: «Года три тому назад сочинил он (Ржевский, — *Ю. С.*) трагедию „Прелеста“, содержание которой взято из истории Киева; пьеса эта, однако ж, несмотря на несколько хороших мест, не удержалась на нашем театре; ибо мы становимся уже разборчивее и не довольствуемся уже всяким представлением».[7] Эти сведения дают основание видеть в Ржевском последователя Сумарокова. Верность традициям учителя Ржевский сохранит и в позднейшей своей трагедии «Подложный Смердий».

Зато Княжнин своей первой трагедией «Дидона», посвященной Екатерине II, пытается утвердить своеобразный род чувствительной трагедии, следуя одноименной

пьесе Л. Помпиньяна («Didone») на сюжет Вергилиевой «Энеиды». Эта заказная по существу трагедия не имела большого значения. Но характерно, что следующая трагедия Княжнина — «Владимир и Ярополк», — хотя и являлась фактическим слепком со знаменитой «Андромахи» Расина, но уже представляла собой попытку сближения с национальной тематикой в духе построенных на исторических сюжетах трагедий Сумарокова.

Любопытен ранний опыт в трагедийном жанре еще одного представителя этой группы — Ф. Я. Козельского. Его трагедия «Пантея», написанная, по всей вероятности, в первой половине 1760-х гг., являла собой наглядный пример использования многообразных источников, которые определяли структуру русской трагедии в период ее становления. Сюжет трагедии Козельского почти полностью совпадает с содержанием повести, опубликованной в «Ежемесячных сочинениях и переводах» за 1761 г. Состоящая из двух частей, имеющих свои названия («Арасп» и «Пантея»), повесть представляет собой выдержки из разных книг «Киропедии» Ксенофонта, объединяемые рассказом о судьбе Сузской царицы Пантеи и ее муже Абрадате. Покоренный великодушием персидского царя Кира по отношению к попавшей к нему в плен Пантее, Абрадат присоединяется со своей армией к войскам Кира и гибнет в сражении. Страстно любящая своего мужа Пантея, узнав о его смерти, закалывается. Таково в сущности содержание пьесы. Трагедия представляет собой драматическое развертывание элегических ситуаций. Диалоги, монологи, даже отдельные реплики персонажей, особенно Пантеи и Абрадата, это сплошная цепь элегий, определяющих и стиховой строй трагедии и весь ее структурный облик. Обращение Козельского к персидской древней истории объясняется, по всей вероятности, влиянием «Артистоны» Сумарокова. По сравнению с антитиранической пьесой Сумарокова трагедия Козельского выглядела идеологически нейтральной.

Наиболее последовательным преемником Сумарокова в жанре трагедии после Ржевского выступал В. И. Майков (1728—1778). Его пьесы «Агриопа» и, в особенности, «Фемист и Иеронима» выдержаны в рамках структурного канона сумароковской трагедии.

Первая трагедия Майкова «Агриопа», созданная, по-видимому, в середине 1760-х гг., отмечена подражатель-

ностью и в художественном отношении еще незрела.[8] Майков ученически подражает не только Сумарокову, но и Ломоносову. Коллизия, положенная в основу сюжета трагедии, близка к коллизии ломоносовского «Демофонта». Измена греческого князя Телефа когда-то любимой им и пылко любящей его мизийской царевне Агриопе, пробуждение страсти Телефа к Полидоре — все это типологически соотносимо с сюжетной линией Демофонта, изменяющего Филлиде, охваченного внезапной страстью к троянке Илионе. У Ломоносова коллизия осложняется параллельной сюжетной линией, связанной с тайными притязаниями на трон жениха Илионы, Полимнестора.

Майков несколько видоизменяет заданную схему. Страстью Телефа хочет воспользоваться отец Полидоры, вельможа Азор, мечтающий о троне и поощряющий измену Телефа:

Для власти царския, для щастия сего
Не должен я щадить на свете ничего,
Не должен я внимать дочерня буду стона.
Мой жребий есть престол, и часть моя — корона.

(5, с. 387)

Трагическая развязка подготавливается характерной для сумароковских трагедий сюжетной ситуацией: правитель становится игрушкой в руках честолюбивого придворного интригана, использующего лесть и обман для собственного возвышения. В противоположность фигуре Азора драматург выводит образ благородного Аристона, наперсника Телефа. Его речи не только служат своеобразным комментарием поступков смятенного перед лицом внезапно охватившей его страсти князя, но и содержат программу должного поведения правителя на троне:

Позволь мне, государь, позволь себе вещати:
Ты должен истину от лести защищати,
Ты должен сам свои законы наблюдать,
И должен сам своим ты сердцем обладать.
Где правосудие меж смертных водворится,
Когда оно в самих владыках истребится?

(5, с. 398)

Ясно, что в этих словах звучит голос автора трагедии, обращенный со сцены к обществу, включая и сильных мира. Все это делало Майкова наследником традиций сумароковской трагедии. В решающий момент, когда воины Те-

лефа пытаются заключить Агриопу в оковы, именно Телеф останавливает их. Он получает, наконец, разрешение на соединение с Полидорой. Но поздно: становится известно о гибели Полидоры. Телеф закалывается. Так заканчивается трагедия.

Почти все наиболее существенные элементы композиционной структуры сумароковской трагедии присутствуют в «Агриопе» Майкова. Он сумел сохранить и общую учительную направленность пьесы, наполнив текст традиционными тирадами, в которых наставления монархам приобретали конкретный политический смысл. Некоторый отход от традиции заключается в характере трагической развязки. Ее случайность определяется самим конфликтом, который отражает свойственный херасковцам (в большинстве своем масонам) пессимистический взгляд на природу человека.

Вторая трагедия Майкова «Фемист и Иеронима» отмечена большей самостоятельностью.

На выбор сюжета, по-видимому, повлияла трагедия Расина «Баязет». Действие в «Фемисте и Иерониме» происходит при дворе турецкого султана Магомета II. Охваченный страстью к плененной греческой княжне Иерониме, племяннице последнего византийского императора, султан добивается ее любви. Но та сохраняет верность Фемисту, которого считает погибшим. Однако оставшийся живым Фемист служит Магомету под именем Солимана. Фемист поднимает восстание греков против поработителей. Подозревая в Иерониме соучастницу восставших, Магомет требует от нее выдачи скрывающегося Фемиста и, не добившись, закалывает ее. Схваченный при попытке убить Магомета, Фемист открывает свое подлинное имя и тоже закалывается.

Таков сюжет трагедии Майкова. Источником данного сюжета послужил перевод французской повести «История о княжне Иерониме, дочери Димитрия Палеолога, брата греческому царю Константину Мануйловичу». Майков воспользовался лишь самой общей схемой исторического рассказа. Сохранив имена героев повести и основные эпизоды, связанные с судьбой Иеронимы, он совершенно изменил смысл источника.

Согласно тексту повести, Иеронима питала взаимное чувство к одному из военачальников султана, паше Солиману, спасшему ее во время захвата Константинополя.

При помощи своего друга, хранителя садов Мурата, Солиман получает свидание с Иеронимой; происходит восстание янычар, требующих при подстрекательстве первой жены султана смерти Иеронимы. Солиман помогает Магомету усмирить восставших, за что свирепый султан великодушно прощает провинившегося пашу, отдав ему чудом спасенную Иерониму и благословив их брак.

Майков превратил пашу Солимана в греческого князя. Хранитель садов сераля Мурат, выступающий его наперсником, является также греком, скрывающим свое подлинное имя. Все эти изменения в сочетании с трагической развязкой пьесы придали ее содержанию антитираническую и антитурецкую направленность. Если вспомнить о начавшейся в 1768 г. русско-турецкой войне, то станут понятными политическая актуальность выбранного Майковым сюжета трагедии и те изменения, которые он внес в этот сюжет по сравнению с первоисточником. Греческое происхождение основных положительных героев пьесы не только способствовало усилению драматизма действия, но и давало автору возможность дополнить идею трагедии существенным в тогдашней обстановке мотивом законности выступления греков против жестокости мусульман. В финале трагедии Фемист бросает в лицо Магомету гневные слова:

Но ты познай теперь тиранску власть свою:
Вся Греция в твоих оковах тяжких стонет,
Европа, Азия в крови нещасных тонет,
Византия до толь цветущий в свете град,
Под властию твоей преобратилась в ад...

(5, с. 455)

В подобных тирадах отчетливо проступает политический подтекст трагедии.

Таким образом, понимание Майковым функции театрального представления не расходилось с сумароковским. Об этом свидетельствует и еще один факт, имевший в тогдашних условиях принципиальное значение.

Помимо двух собственных трагедий Майкову принадлежало также стихотворное переложение трагедии Вольтера «Меропа». Изданный в 1775 г. перевод был создан, по-видимому, раньше. Переводами классиков французской трагедии занимались Н. Хрущев, переложивший пьесу Корнеля «Полиевкт», и Д. И. Фонвизин, переведший

«Альзиру» Вольтера. Майков продолжил эту практику, воспользовавшись прозаическим переводом, сделанным для него, по всей вероятности, В. И. Бибиковым, дружеские отношения с которым он поддерживал в 1760-е гг. и позднее. Но само обращение Майкова именно к этой трагедии было знаменательным.

Антитиранический пафос «Меропы» приобретал в русских условиях особое звучание, поскольку драматизм пьесы вытекал из незаконных притязаний правителя на власть. Тема борьбы за власть и восстановление престолонаследных прав присутствовала уже в трагедиях Сумарокова. Для него разработка этой темы позволяла решать важные морально-политические проблемы. Сам принцип монархической власти в трагедиях Сумарокова никогда не подвергался сомнению. Не случайно ни в одной из его трагедий, за исключением «Гамлета», мотив убийства монарха от руки подданного последовательно не проводится. Кстати, именно при создании «Гамлета» Сумароков мог ориентироваться на «Меропу», где смерть тирана прокламируется на сцене открыто.

Еще одним из учеников Сумарокова, кто попытался разрабатывать тему узурпаторства в жанре трагедии в ее антитираническом осмыслении, был А. А. Ржевский. Им была написана одна из наиболее политически острых пьес 1760-х гг. — трагедия «Подложный Смердий». Точных данных о времени написания трагедии не сохранилось, хотя можно предполагать, что пьеса была создана между 1763 и 1769 гг. Нижней датой отмечен выход 1 тома «Повествований Иродота Аликарнасского» в переводе А. Нартова, откуда Ржевским был заимствован сюжет трагедии.[9] Верхней временной границей является год постановки трагедии на сцене придворного театра, о чем упоминает Н. И. Новиков в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях».

Несмотря на успех у зрителей, трагедия не была опубликована. И это было, по-видимому, не случайно. Заимствованный из Геродота рассказ о Лжесмердии, временно оказавшемся на персидском престоле и свергнутом в результате заговора вельмож, безусловно, не мог не вызывать у современников Ржевского ассоциаций с обстоятельствами, сопутствовавшими восшествию на русский престол Екатерины II. Как справедливо отмечал П. Н. Берков, в отдельных монологах трагедии использован прием

аллюзии, напоминавший зрителям о некоторых моментах правления Петра III. Такова, например, речь Приксаспа, одного из вельмож, убийцы истинного Смердия, мучающегося угрызениями совести и раскрывающего заговорщикам истину:

...Наш царь, вошед на здешний трон,
Нарушил древний весь порядок и закон,
В судах господствует одно произволенье,
Прибыток и корысть и правды удаленье,
Лецеприятие, богатство и родство,
И права лишено вдовство и сиротство.
Все наше воинство ослабло в расхищеньи,
Законы древние воински в упущеньи,
Вельможи мест своих и власти лишены
И пред лице его совсем не впущены.
Мидяна все места правленья разделяют
И царством лишь они персидским управляют,
В презреньи верные отечества сыны
И только лишь одни мидяна почтены.

(6, с. 158)

Отдельные выражения монолога явно перекликаются с теми обвинениями в адрес Петра III, с которыми Екатерина II выступила сразу после свержения незадачливого супруга.

Ржевский осложняет заимствованный у Геродота сюжет традиционным для жанра трагедии любовным мотивом, вводя страдающих влюбленных Дария и Федиму, оказавшуюся волею обстоятельств женой узурпатора. Создавая образ Федимы, сохраняющей супружескую верность тирану, Ржевский отдает дань традиции Сумарокова, героини пьес которого неизменно жертвуют своим чувством во имя долга и чести. Зато образ Лжесмердия своеобразно предвосхитил сумароковского Лжедимитрия. В идейном отношении «Подложный Смердий» может считаться прямым предшественником знаменитой сумароковской трагедии. Знаменательны слова, с которыми предстает Лжесмердий во 2-м действии трагедии:

Перед рабами царь толико есть велик,
Как перед тварями небесных сонмов лик.
То царь в своей стране, что боги во вселенной,
И власти нет границ ему определенной.

(6, с. 150)

Так ученик Сумарокова, развивая традиции учителя, расширял возможности использования трагедии для прокламирования определенной политической программы.

Ржевский осознает опасность слишком открытого истолкования заключенного в его трагедии подтекста. Не случайно он останавливает свой выбор на сюжете, заимствованном из древнеперсидской истории. К началу 1770-х гг., когда лицемерие Екатерины II обнаружилось достаточно явно, политическая направленность пьес, подобных «Подложному Смердию», приобретала особый смысл. Мы уже говорили о скрытой оппозиционности «Димитрия Самозванца» Сумарокова. Сам факт обращения драматурга к сюжету, взятому из национальной истории, должен был придавать дополнительную актуальность антитираническим тирадам, звучавшим со сцены, тем более что само пребывание Екатерины II на русском троне было также до известной степени незаконным.

Отдал дань антитиранической теме и М. М. Херасков, идеологическая позиция которого обычно отличалась умеренностью. В 1772 г. им была написана трагедия «Борислав». Представленная на сцене императорского театра в Петербурге эта трагедия должна была, по всей вероятности, как-то нейтрализовать впечатление от постановки в Москве «Димитрия Самозванца» Сумарокова. По содержанию «Борислав» представлял собой своеобразный вариант трагедии Сумарокова, где место тирана Димитрия занял богемский царь Борислав, место Ксении — его дочь Флавия. Соответственно женихом Флавии выступает варяжский князь Пренест, а противостоящие тирану резонеры Пармен и Шуйский объединены в образе добродетельного боярина Вандора. На протяжении всей трагедии Борислав изливается в признаниях о своих злодейских умыслах погубить жениха своей дочери. В его монологах явственно ощущается явное подражание речам сумароковского Самозванца:

Пускай злодействами поддержится мой трон,
Пускай мне слышится повсюду плачь и стон,
Пускай вздыхает все, но был бы я спокоен!
Дух робкий царствовать, конечно, не достоин.
К кровопролитию, к злодействам я привык
И в свете сделался пороками велик;
Мне ль жалостливу быть!

(8, ч. IV, с. 271—272)

В финале трагедии, когда Борислав велит поджечь дом с находящимся в нем князем, а затем хочет зако-

лоть непокорную дочь, ворвавшийся Пренест обезоруживает тирана. Вельможи вручают герою царский венец. Но Пренест возвращает Бориславу меч, выражая надежду, что теперь «златые дни в Богемии начнутся». Как верный подданный он готов жизнью искупить свое участие в мятеже. Однако попытка исправить тирана ни к чему не ведет. Борислав принимает яд и умирает.

Условный историзм сумароковской пьесы приобретает в трагедии Хераскова еще более отвлеченный характер. Перенесение действия пьесы в Богемию служило для него не столько средством сокрытия содержавшихся в ней аллюзий (как это было, например, у Ржевского), сколько оказывалось типичным для Хераскова приемом ухода от злободневных политических проблем. Этому же должны были способствовать и многочисленные морализаторские сентенции, рассеянные по всему тексту трагедии.

В «Драматическом словаре» (М., 1787) сохранилось известие, что обстоятельства принудили Хераскова переработать первую редакцию трагедии и изменить имена и финал пьесы. Этот переработанный вариант и был, по-видимому, опубликован в 1774 г. и позднее полностью воспроизведен в собрании «Российский феатр». В новом варианте в финале происходит раскаяние тирана и добровольный отказ его от престола в пользу добродетельного Пренеста:

Борислав: (*повергнув меч*)
На что мне меч теперь, о князь и дочь любезна,
Я зрю, что ваша страсть и мне и вам полезна;
Спрягите вы сердца и будьте мне друзья,
Слагаю мой венец и скроюсь мира я.
(*указав на Пренеста*)
Богемцы! Се ваш Царь; за прежни дни нещастны,
Когда вы были мне со трепетом подвластны,
Ничем я не могу иным воздати вам,
Как скиптр тому отдать, подобен кто богам.

(7, с. 55)

Соответственно целый ряд острых мест, которые могли бы быть истолкованы в нежелательном для него смысле, Херасков при публикации трагедии изменил, а то и просто сократил. Но издавая свои «Творения» уже после смерти Екатерины II, Херасков, по-видимому, решил вернуться к первому, более острому варианту.

В обстановке отчетливо обозначившейся актуализации тираноборческой трагедии майковский перевод «Меропы» сыграл важную роль своеобразного посредника в создании русскими драматургами трагедий подобного типа. В 1770-х гг. «Меропа» дважды была использована в качестве образца для подражания — Ф. Козельским и Я. Б. Княжниным. Примечательно, что оба драматурга избрали при этом один и тот же сюжет из истории Киевской Руси, приспособив драматическую коллизию «Меропы» к одному из эпизодов легендарного правления Ольги, вдовы убитого древлянами киевского князя Игоря, и дополнив этот сюжет собственными домыслами в соответствии с требованиями жанра трагедии.

Козельский назвал свою трагедию «Велесана» по имени главной героини, «великой княгини Российской». Ее руки добивается древлянский князь Израд, убивший мужа Велесаны Игоря. Израду и отведена роль, которую в трагедии Вольтера выполнял тиран Полифонт. В роли же мстителя за убитого отца выступает молодой Святослав. Трагедия Козельского является своеобразным подражанием трагедии Вольтера. Лишь в обрисовке образа Израда ощущается некоторое отступление от французского образца. Израд в своих монологах несколько напоминает Димитрия Самозванца из одноименной трагедии Сумарокова. Несомненно, ориентируясь на Сумарокова, Козельский изменил и финал вольтеровской трагедии. Его Израд сам убивает себя мечом, предварительно выпив яд, предназначавшийся для Святослава. Допустить на сцене смерть монарха, даже узурпатора, от руки подданного Козельский, подобно своему учителю, не решается.

Еще меньшую самостоятельность проявил Княжнин. Сюжет его трагедии «Ольга» полностью совпадает с сюжетом трагедии Козельского и при этом воспроизводит почти во всех деталях структуру «Меропы». Сам текст трагедии Княжнина указывает на прямое использование автором майковского перевода, что было убедительно продемонстрировано в свое время А. П. Могилянским.[10] Княжнин по существу изменил только имена персонажей, перенеся действие трагедии в древний Киев. Меропа у него стала Ольгой, место тирана Полифонта занял древлянский князь Мал, захвативший престол Игоря, а место Эгиста — молодой Святослав. И завязка, и весь ход развития действия, и, наконец, развязка повторяют струк-

турную схему трагедии Вольтера. В финале, когда перед совершением брачного обряда Мал велит молодому Святославу присягать ему на верность, тот убивает узурпатора. Освободившийся от тирана народ провозглашает Святослава царем.

Неизвестно, ставилась ли на сцене «Велесана» Ф. Козельского, но трагедия Княжнина в XVIII в. не была даже опубликована. Высказывались разные предположения, объяснявшие причину этого. По-видимому, наиболее справедливым следует считать мнение Л. И. Кулаковой, согласно которому невозможность постановки и публикации «Ольги» была связана с общей идейной направленностью пьесы.[11] Для Екатерины II, взошедшей на престол через убийство мужа и отстранившей от престола своего достигшего к 1772 г. совершеннолетия сына Павла Петровича, тема трагедии, где с благоволения вдовствующей матери утверждается на троне законный наследник, да еще осмысляемая на материале из национальной истории, не представлялась желательной. Этим, наверно, объясняется и отсутствие упоминания об «Ольге» в «Драматическом словаре» 1787 г. Все это, по-видимому, понимал и сам Княжнин.

Около 1786 г. им была предпринята попытка создать еще одну трагедию со сходным сюжетом. Мы имеем в виду трагедию «Владисан». Княжнин переосмысляет один из главных мотивов «Меропы». Считающийся погибшим муж Пламиры, славянский князь Владисан, жив и скрывается в собственной гробнице недалеко от города. Витозару, претендующему на руку Пламиры, противостоит не сын, а внезапно вернувшийся муж. Это дает возможность Княжнину наполнить трагедию рядом эффектных сцен, таких, например, как диалог между супругами, когда Владисан отвечает из гробницы на стенания Пламиры, обвиняя ее в мнимой измене. В трагедию вводится хор народа. Антитираническая направленность пьесы сочетается с мотивом гражданственности в духе перифрастической оды Державина «Властителям и судьям».

Характерно, что в финале после свержения Витозара и признания народом Владисана вновь своим князем тирану милостиво даруется прощение. Однако Витозар отвергает милость и закалывается. Этот финал типологически предвещает концовку трагедии о Вадиме.

Таким образом, трагедии Ржевского и позднего Су-

марокова, майковский перевод «Меропы» и подражания ему Козельского и Княжнина обозначили достаточно устойчивую традицию русской тираноборческой трагедии, имевшей несомненную политическую актуальность в 1760—1770-е гг. Время будет вносить свои коррективы в осмысление тираноборческой темы. Но вплоть до 1790-х гг. антитираническая трагедия сохранит свое значение как наиболее политически злободневная.

3. Жанр трагедии в идейных исканиях писателей-масонов

(М. М. Херасков, Ф. П. Ключарев)

Другая линия развития трагедийного жанра в России в 1760—1780-е гг. намечается теми пьесами Хераскова, в которых автор выступает проводником масонских идей. Известное воздействие этого учения на литературу заметно не только в творчестве Хераскова. Сходные умонастроения отличали и других авторов. Трагедии этого направления составляют вполне определенный пласт драматургического наследия эпохи, который при всей своей количественной ограниченности отмечен своеобразием постановки нравственно-политических проблем и своими особенностями в трактовке функции театра.

Вопрос о месте масонства в духовной жизни XVIII в. имеет самостоятельное значение. Мы коснемся его лишь в той мере, в какой это необходимо для понимания традиции национальной драматургии этого времени.[12]

Распространение масонского учения в России отразилось на разных сферах художественно-идеологических исканий эпохи, особенно во второй половине XVIII столетия, хотя решающего влияния на русскую культуру оно не оказало. Как справедливо указывали исследователи, масонское мировоззрение не было целостным и неподвижным. Оно эволюционировало, демонстрируя в условиях России своеобразное сосуществование с идеологией Просвещения. Это сосуществование приобретало различные формы — от консолидации (что можно видеть на примере отдельных этапов деятельности таких виднейших представителей русского просветительства XVIII в., как Н. И. Новиков и А. Н. Радищев) и до прямого противоборства (примером чего может служить творчество М. М. Хераскова 1780—1790-х гг.). Показательно и то,

что в конце царствования Екатерины II оба этих идеологических течения постигла одинаковая участь. Крупнейшие их представители подверглись открытому гонению и преследованиям со стороны официальных властей.

В целом литература масонской ориентации резко отличалась по своему пафосу от произведений, определявших главные направления художественной мысли эпохи, ей были чужды идеи гражданственности и патриотизма. Авторы масонского лагеря скептически относились к возможности оздоровляющего воздействия на общественные нравы бичующего сарказма сатиры, оставаясь подчеркнуто равнодушными к вопросам общественно-политического характера. Камерность, углубленность в индивидуально-этическую проблематику, определяющуюся стремлением к нравственному самоусовершенствованию индивидуума, отличали литературу этого направления. И соответственно излюбленными жанрами масонов-литераторов были жанры интимно-лирического или философско-нравоучительного плана. Возможности воплощения масонской программы средствами драматургии были довольно ограничены. Заданное Сумароковым направление уже создало достаточно устойчивые традиции.

Самым активным драматургом, попытавшимся приспособить жанр классицистической трагедии к прокламированию масонских идей, оказался Херасков.

Говоря в предыдущем разделе о трагедийном наследии учеников Сумарокова, сплотившихся в московском кружке вокруг Хераскова, мы уже показали основные тенденции, определявшие творческие поиски авторов этой группы. Не чужд этих тенденций в отдельных своих пьесах был и Херасков, что можно видеть на примере его тираноборческой трагедии «Борислав». Но уже сами колебания, выразившиеся в наличии двух противоположных по политической направленности вариантов разрешения конфликта, свидетельствовали об известной непоследовательности автора. Масонские симпатии Хераскова явно мешали ему сохранить до конца верность заветам своего учителя и не могли не сказаться на содержании других трагедий драматурга указанных десятилетий.

Политический дидактизм, определявший пафос трагедий Ржевского, Майкова и молодого Княжнина, сменяется в пьесах Хераскова нравственным морализированием. Это в свою очередь объясняет тот повышенный интерес

к религиозной тематике, которым отмечено большинство трагедий Хераскова этого периода. Убеждение в несовершенстве нравственной природы человека и упование на моральное очищение людей через приобщение к идее истинного Бога как единственного средства избавления от царящего в мире зла определяли идеологическую позицию Хераскова. В них ключ к пониманию его трактовки трагического и самой функции жанра трагедии.

Как мы уже отметили выше, Херасков был первым из учеников Сумарокова, попытавшимся отойти от жанрового канона. В своих новациях он опирался на иные традиции. Стремление решить проблему нравственного самоусовершенствования драматургическими средствами приводит Хераскова к слезной мещанской драме. Традиции этого жанра отчетливо сказались уже в трагедии «Венецианская монахиня». Использованная здесь трехактная композиция была характерна для жанра оперы и драмы. С традициями итальянской оперы сближает первую трагедию Хераскова ужасающая концовка с ослеплением героини. В дальнейшем Херасков возвращается к пятиактному строению своих трагедий. Но разработка религиозно-нравственной проблематики по-прежнему будет составлять содержание его пьес.

Вторая трагедия Хераскова «Пламена» была построена на историческом материале эпохи введения на Руси христианства. Экспозиция трагедии типологически соотносима с экспозицией ранних сумароковских трагедий. Пламена, дочь лишенного своего княжества Превзыда, охвачена страстью к Позвезду, одному из сыновей Владимира, захвативших престол ее отца и принявших христианство. Но возникающая драматическая коллизия осложняется новым мотивом. Героя и героиню разделяет несовместимость религиозных вероучений. Превзыд, сохраняющий верность языческим богам, запрещает своей дочери встречаться с христианином. Хотя признание отцом Пламены христианства составило бы счастье дочери и вернуло бы ему права на владение отнятым княжеством, на все уговоры он отвечает отказом. Положение усугубляется тем, что сама Пламена становится христианкой. Дважды Превзыд поднимает восстание язычников против христиан, и оба раза безуспешно. Трагический исход пьесы задан бескомпромиссностью языческого вождя. Когда Позвезд освобождает приговоренного к казни мя-

тежного Превзыда, сняв с него оковы и возвратив в знак примирения меч, тот с проклятиями в адрес христиан пронзает этим мечом своего освободителя, а затем и самого себя.

Вся трагедия предстает как демонстрация гуманности и добродетельности христиан и жестокой ограниченности далеких от истинного вероучения язычников. Кредо автора сформулировано в словах Пламены, с которыми она обращается к непокорному отцу:

Единого имеем мы Творца;
Не пременяются любя его сердца.
От суеверия рождаются соблазны,
Един во свете Бог, хотя законы разны.

(8, ч. IV, с. 92)

Показательно, что конфликт, как и в первой трагедии, строится на несовместимости чувств влюбленных и разделяющих их религиозных обетов. Преодоленное Пламеной противоречие сохраняется и персонифицируется в образе ее отца. Одержимость последнего и приводит к ужасному финалу.

Этико-религиозная проблематика трагедии определила и традиции, на которые опирается Херасков в своей пьесе. Помимо Сумарокова, у которого он заимствовал некоторые детали композиционной схемы, здесь следует вспомнить Корнеля и его трагедию «Полиевкт». Образ христианского мученика, фанатично преданного новой религии, забывающего для нее и жену, и богатство, и власть, жертвующего во имя истинного бога даже жизнью, полностью соответствовал тому идеалу христианской добродетели, который Херасков хотел воплотить в образе Позвезда.[13]

Трагедия «Пламена» имела две редакции, различия между которыми в основном заключались в некоторых чисто внешних расхождениях в характере оформления развязки. В первой редакции убийство Позвезда происходило за сценой. В финале звучали меланхолические реплики потрясенных близких о бедах, приносимых язычниками стране. Во второй редакции Херасков, по-видимому, пожелал больше драматизировать концовку, усилив звучание идеи бесчеловечности языческой религии.

Завершающая трагедию реплика принадлежит старшему брату убиваемого князя, Мстиславу: «Зловредная

любовь! Ты всех нас погубила». Примечательно, что эти слова прямо перекликаются с репликой, завершавшей самую первую трагедию Хераскова «Венецианская монахиня», которую, как мы помним, произносил отец казненного Коранса, Мирози: «Вот действие любви! Вот плод безмерной страсти».

Так, верность богу и любовная страсть оказываются несовместимыми, и любая попытка преодолеть это приводит к трагическому исходу. В трагедиях Хераскова подобного содержания идея верности истинному богу подменяет идею государственного или сословного долга, что свидетельствует о политическом индифферентизме автора. При всей случайности и порой надуманности конфликта херасковских трагедий осуждаемый им религиозный фанатизм не столько отвергается драматургом, сколько служит для утверждения идеи несовершенства человеческой природы. И преодоление этого несовершенства, по его мнению, возможно лишь путем обретения истинной веры.

На материале, связанном с введением христианства на Руси, строится еще одна трагедия Хераскова «Идолопоклонники, или Горислава». В основу ее сюжета положена летописная легенда о браке князя Владимира и полоцкой княжны Рогнеды. Популярность этой легенды во второй половине XVIII в. особенно возросла после создания художником П. А. Лосенко в 1769 г. знаменитой картины «Владимир и Рогнеда».

В трагедии Хераскова главным антагонистом Владимира выведен языческий жрец Золиба. Под влиянием жреца против принявшего христианство Владимира выступает его сын Святополк. Тот же Золиба, играющий на чувствах покинутой княгини, выступает вдохновителем Гориславы. Легенда о попытке Рогнеды убить спящего князя также трактуется в плане осуждения языческого фанатизма.

По ходу действия пьесы Владимиру дважды приходится подавлять выступления против него, сначала — обманутого язычниками Святополка, потом — восставших языческих жрецов. Самым существенным в образе Владимира является постоянная внутренняя борьба в его душе. Естественное чувство жалости, свойственное добродетельному правителю, борется с сознанием необходимой строгости по отношению к противникам новой религии.

В итоге побеждает милосердие. И как воздаяние за милость раскаявшиеся Горислава и Святополк принимают христианство.

Кульминационным моментом пьесы оказывалось появление юного Изяслава, сына Гориславы, который с криками «Рази меня, рази!» представал перед отцом, собирающимся убить его мать. Тронутый самоотверженностью сына, Владимир опускает меч и прощает жену. Финальная сцена является своеобразным апофеозом христианству:

Добрыня:

Кто скоро так смягчить твою суровость мог?
Кто меч твой удержал?

Владимир:

Небесный вышний Бог!
Премудростью своей он всюду пребывает
И нам своих врагов любить повелевает;
Присутствие его я в сердце ощутил,
Смягчился, сжалился, Рогнеду я простил.

Горислава:

Я гласу Божества Владимирова внемлю, —
Отвергну идолов и твой закон приемлю.

(8, ч. IV, с. 435—436)

В сущности, «Идолопоклонники», будучи своего рода инсценировкой летописной легенды, сохраняли чисто внешнюю связь с каноном классицистической трагедии. В этой пьесе зарождаются предпосылки слияния жанра трагедии с драмой. И мотив узнавания настоящего отца, и счастливый исход пьесы, и само прокламирование идеи всепрощения и любви к ближнему, звучащие в речах персонажей трагедии, сближают ее со слезной драмой.

Сюжет, использованный Херасковым в «Идолопоклонниках», лег в основу еще одной трагедии, также созданной автором промасонской идейной ориентации, Ф. Ключаревым. Его трагедия называлась «Владимир Великий».

По характеру драматической коллизии пьеса несколько напоминает «Хорева». Владимир предстает игрушкой в руках лицемерного придворного боярина Студа, мечтающего занять киевский престол и для этого убеждающего Рогнеду убить князя. Поверив наговорам Студа, Владимир собирается казнить Рогнеду и своего верного воеводу Сигурда. Однако появление маленького Изяслава предотвращает трагический конец. Кара постигает честолю-

бивого злодея, раскрывающего перед смертью все свои козни. Трагедия завершается словами Владимира, обращенными к Сигурду, в которых выражена основная идея пьесы:

Теперь я ясно всю твою невинность зрю,
Стыжуся дел своих, раскаянье творю.
О коль нещастливы владетели бывают,
Когда предателям во всем себя вверяют.
(9, с. 52)

Таким образом, Ключарев переводит конфликт из религиозно-нравственной сферы в нравственно-политическую, сохраняя учительную, морализирующую направленность всей трагедии. При этом активным и убежденным в своей правоте выступает только злодей Студ. На речах и поступках всех остальных персонажей, включая и Владимира, лежит печать неуверенности и пессимизма. Особенно заметны мотивы жертвенности в монологах невинно оклеветанного Сигурда:

Се место, где скончать мне должно жизни путь,
Немного пострадать и сладостно заснуть.
Оставя здешний свет, в котором все превратно,
К блаженству вечному спешить отсель обратно
И там достигнути до степени такой,
С которой съединен негиблющий покой.
Умру казним, злодейству непричастен,
Убийцею гоним, в невинности нещастен.
(9, с. 46)

В подобных тирадах явно проповедуются идеи масонского вероучения, несомненно, разделявшиеся автором.

Уже в 1790-е гг. Херасковым создается еще одна трагедия, посвященная теме противоборства христиан и язычников. Это построенная на материале из истории раннего христианства в Византии трагедия «Юлиян отступник». Точное время создания пьесы неизвестно, но ее идейная направленность позволяет предположить, что она была написана в первой половине 1790-х гг. Фигура императора Юлиана, попытавшегося на заре христианства возродить культ языческих богов и ниспровергнуть христианскую религию, привлекла внимание Хераскова, по-видимому, не случайно. Здесь несомненно сыграли свою роль прежде всего события Великой Французской революции, потрясшей умы всех мыслящих деятелей русской культуры. С другой стороны, обращение Хераскова к этой теме, ве-

роятно, можно объяснить в свете тех репрессий, которые из страха перед той же революцией обрушила на русских масонов в начале 1790-х гг. Екатерина II.

Характерно, что в рамках канона классицистической трагедии Херасков по-своему возрождает традиции отошедшей в прошлое школьной драмы, с ее тенденциями к обработке житийных сюжетов и легенд из жизни христианских мучеников. Типологически содержание трагедии «Юлиян отступник» может быть соотнесено и с «Действом о страдании св. мученицы Прасковии», и с известной драмой «Венец Димитрию». Прославление непреклонности христиан составляет пафос трагедии, завершающейся торжеством их вероучения. В момент, когда отца и дочь отправляют на казнь, молния, явившаяся среди ясного неба, поражает нечестивого монарха. И заключительные слова христианина Никандра несомненно осмыслялись как аллюзия:

Уверься целый мир при наказаньи строгом,
Что сильные Цари — бессильны перед Богом.

(8, ч. V, с. 165)

Провиденциализм позиции автора объясняет мотивы жертвенности, проповеди пессимистической безысходности земной судьбы человека. Уже в 1-м действии главный антагонист Юлиана принявший христианство Никандр поучает дочь:

Ко суетам мирским не должно обращаться,
Все мысли надлежит нам в вечность простирать
И, в мире живучи, учиться умирать.

(8, ч. V, с. 83)

Данный тезис, варьируясь, звучит на протяжении всей пьесы.

В целом направление, представленное рассмотренными пьесами Хераскова и Ключарева, не было плодотворным. О таких трагедиях, как «Идолопоклонники» или «Владимир Великий», не говоря уже о пьесе «Юлиян отступник», вообще неизвестно, шли ли они на сцене. Преследования, обрушившиеся на масонов, явственно сказались на литературной деятельности некоторых из них. Не случайно на исходе 1790-х гг. Херасков откажется от разработки религиозной тематики, обратившись к историко-патриотическим пьесам.

Глава III

ИСТОРИЯ И ПОЛИТИКА

1. Проблема национального характера в драматургии 1780-х годов

(Екатерина II и Я. Б. Княжнин)

Актуализация тираноборческой темы в русской трагедии 1770-х гг. не была случайным кратковременным эпизодом в эволюции этого жанра. Историческая ситуация, складывавшаяся на протяжении XVIII в., определила России стать той страной, где одна из доктрин раннего французского Просвещения — концепция просвещенной монархии — подверглась своеобразной жизненной проверке. Причины такого положения объясняются политикой русского абсолютизма, наиболее отчетливо проявившейся в деятельности Петра I.

В литературе эта концепция утверждалась на протяжении столетия. В сфере драматургии она прокламировалась исключительно в жанре трагедии. Вопросы о прерогативах светской власти, проблема монаршего долга, в частности обязанностей государя по отношению к подданным, оставались в центре внимания почти всех, кто так или иначе обращался к этому жанру.

Новые веяния в социально-политической жизни России, отличавшие период царствования Екатерины II (1762—1796), внесли свои коррективы в трактовку этих проблем. При этом своеобразие момента состояло в том, что в числе наиболее активных проводников политических доктрин в литературе в 1770—1780-е гг. выступила сама императрица.

Для оказавшейся в результате дворцового переворота на русском престоле Екатерины II важно было утвердить в глазах общественного мнения (как русского, так и европейского) неоспоримость ее морального права руководить страной. Будучи достаточно хорошо ориентирована в философско-социальной литературе своего времени, улавливая нюансы идеологических перемен на континенте, Екатерина сделала ставку на либерализацию монархической

системы власти. На какой-то момент она даже пытается представить себя ученицей французских просветителей.[1]

Заигрывание Екатерины II с европейскими просветителями объясняет и ту активность, с какой императрица стремилась участвовать в литературной жизни своего времени. Начав с перевода историко-политического романа Ж. Ф. Мармонтеля «Велизарий» и «перелицовки» «Духа законов» Ш. Монтескье, Екатерина не порывала с литературой и в дальнейшем. Постоянство этих занятий свидетельствовало о понимании ею того значения, какое имели литература и театр для формирования общественного мнения. Для дальновидной и расчетливой правительницы, каковой была Екатерина, литература всегда оставалась формой проведения политики.

Нельзя отрицать также и того обстоятельства, что стремление Екатерины II к идеологическому лидерству, ее настойчивые попытки укрепить свое политическое положение путем личного участия в культурной жизни тех лет не прошли бесследно для литературного движения 1760—1780-х гг. Предпринятое по инициативе императрицы издание еженедельного журнала «Всякая всячина» сыграло свою роль в период становления русской журнальной сатиры на рубеже 1770-х гг. Позднее она вступает на поприще драматургии. Начав с сочинения комедий, где высмеивались ее политические противники, императрица в 1780-е гг. обращается к историческим сюжетам и пытается создать хроники в духе Шекспира. С этой инициативой Екатерины связан последний этап развития русской классицистической трагедии.

Литературная жизнь последних десятилетий XVIII в. характеризуется распространением новых веяний, подготавливавших переход от классицизма к сентиментализму. Успех мистификаций Макферсона, открывших миру поэзию древних скальдов, с одной стороны, и нарастание сентименталистских тенденций под влиянием романов Л. Стерна и «Страданий молодого Вертера» И. В. Гете — с другой, в корне изменили ситуацию. В России восприятие этих тенденций способствовало резкой активизации поисков самобытных литературных форм и переоценке традиционных жанров. Повышается внимание к национальному фольклору, намечается иное отношение к ранним периодам истории русской культуры. В чем суть этих перемен, мы покажем ниже. Важно подчеркнуть, что эти процессы



А. П. Сумароков.

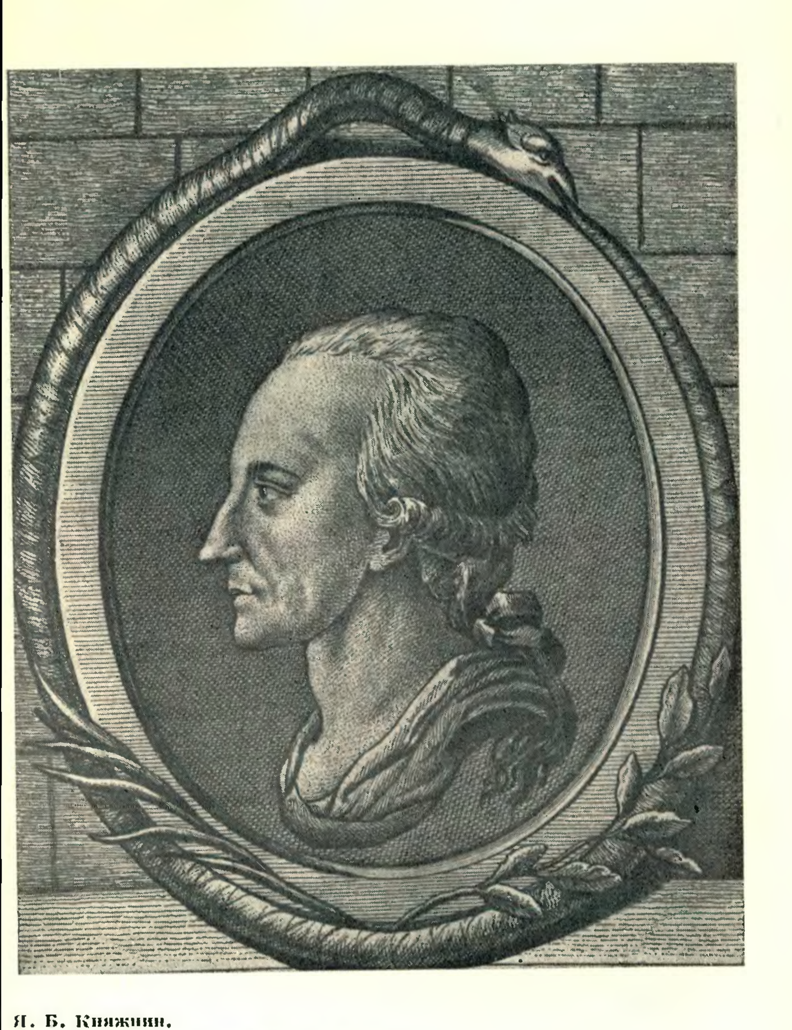
Грав. П. Я. Саблина с рис. И. Перельянкина.

Зак 492



М. М. Херасков.

Грав. Н. Соколова с рис. Н. фон Кипеля.



Я. Б. Княжнин.
Грав. А. Осипова с рис. Ф. Форопонтова.



Князь Рюрик.

Фронтиспис 1-го тома Сочинений П. Плавильщикова (СПб., 1816).

были подготовлены общим состоянием русской исторической науки и тем сравнительно высоким уровнем, какого она достигла к концу века. Достаточно вспомнить организованное Н. И. Новиковым издание «Древней Российской Вивлиофики», которое представляет собой свод публикаций материалов и документов по древнему периоду национальной истории XIV—XVII вв. Издание Новикова явилось своеобразным завершением целой серии капитальных исследований по русской истории, принадлежавших М. В. Ломоносову, В. Н. Татищеву, М. М. Щербатову и А. Манкиеву.[2] Позднее, в 1780—1790-е гг. благодаря усилиям И. Н. Болтина и А. М. Мусина-Пушкина становятся достоянием науки такие выдающиеся памятники истории Древней Руси, как «Русская правда» Ярослава Мудрого и «Завещание» Владимира Мономаха.

Повышенный интерес к проблемам национальной истории способствовал пробуждению внимания и к культурному прошлому народа. Предпосылки для этого были созданы ранее благодаря публикациям фольклорных материалов в трудах М. Д. Чулкова, В. А. Левшина, Н. Г. Курганова. Открытие «Слова о полку Игореве», а также уникального фольклорного сборника, известного в науке как «Сборник Кирши Данилова», послужило новым стимулом для роста национального самосознания на рубеже XVIII—XIX вв.

В свете указанных процессов становится понятной та борьба мнений, которая возникла в русской литературе 1780-х гг. вокруг проблемы национального характера и которая самым непосредственным образом отразилась в жанре трагедии. Инициатива постановки этой проблемы исходила от просветительски настроенной оппозиции и принадлежала непосредственно Д. И. Фонвизину. В серии вопросов, посланных в 1783 г. в журнал «Собеседник любителей российского слова» к анонимному сочинителю «Былей и небылиц», т. е. фактически к самой императрице, был вопрос: «В чем состоит наш национальный характер?». Ответ Екатерины II на этот вопрос был выдержан в тех же тонах человека, привыкшего повелевать, как и ответы на другие вопросы: «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей от творца человеку данных».[3] Это было и не терпящей противоречия отповедью Фонвизину и одновременно выражением официальной точки зрения по

затронутому вопросу. Решение проблемы национального характера было подчинено, таким образом, Екатериной II утверждению незыблемости абсолютистского принципа власти. Позднее эту точку зрения Екатерина будет развивать в своих исторических хрониках «в подражание Шакеспиру» на сюжеты, взятые из времен Киевской Руси. Возникшая в споре императрицы с Фонвизиным проблема национального характера начинает решаться в контексте исторических разысканий с привлечением фольклорных и древнерусских источников, затрагивая практически почти все литературные жанры того времени. Для самой Екатерины II политический аспект этой проблемы сохранял первостепенное значение, независимо от того, в каких литературных формах она решалась.

В том же 1783 г. на страницах упомянутого журнала Екатерина II начала печатать свои «Записки касательно российской истории». В предисловии императрица так объясняла цели своего замысла: «Сии записки касательно российской истории сочинены для юношества в такое время, когда выходят на чужестранных языках книги под именем Истории Российской, кои скорее именовать можно сотворениями пристрастными, ибо каждый лист свидетельством служит, с какою ненавистью писан. . .».[4] Историками, труды которых имела в виду Екатерина II, были два француза, Н. Леклерк и П. Ш. Левек, оба жившие некоторое время в России и по возвращении на родину выпустившие каждый по объемному труду, посвященному русской истории.[5] Книги Левека и Леклерка изобиловали ошибками. Современники уличили авторов в недостаточном знании исторических источников и зачастую неверном, можно даже сказать, предвзятом истолковании фактов.

Вопрос осложнялся тем, что, по признанию Н. Леклерка, значительную часть сведений по истории древней России он получил из рук известного русского историка князя М. М. Щербатова. Представитель старой аристократической знати, князь Щербатов был одной из наиболее колоритных фигур идеологической оппозиции периода правления Екатерины II. Историческая интерпретация ряда принципиальных вопросов, связанных с созданием русской государственности, содержавшаяся в труде Леклерка, была во многом созвучна взглядам М. М. Щербатова.[6] Именно эта интерпретация более всего и не устра-

ивала Екатерину, что и явилось подлинной причиной ее обращения к историческим сочинениям. Таким образом, патриотический порыв Екатерины имел сугубо политическую подоплеку. За ссылками на заботу о российском юношестве скрывалась по существу забота императрицы об укреплении идеологической незыблемости ее собственной власти.

Две основные идеи утверждала Екатерина в своих исторических «Записках...». Во-первых, факты, сообщаемые летописями, подбирались исключительно для обоснования идеи исконности самодержавной формы государственного правления в России. Во-вторых, по-своему трактуя нравы, образ мышления и обычаи русских людей, Екатерина II обосновывала таким образом свою концепцию идеальных отношений между народом и его правителями.

На этот раз она решила обратиться к жанру исторической хроники, опираясь на авторитет Шекспира. Известно высказывание Екатерины II: «Театр — школа народная, она должна быть непременно под моим надзором. Я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой ответ Богу».[7] В этих словах ключ к пониманию идейной направленности екатерининских пьес.

Мысль о представлении на сцене эпизодов из русской истории возникла у Екатерины, по-видимому, в ходе подготовки отдельного издания «Записок касательно российской истории» (1-й том вышел из печати в 1787 г.). Годом ранее появилась ее анонимно изданная пьеса «Подражание Шакеспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика». Далее последовала пьеса «Начальное управление Олега. Подражание Шакеспиру. Без сохранения феатральных обыкновенных правил». Третья пьеса, посвященная княжению Игоря, осталась незавершенной.

В драматургическом отношении пьесы Екатерины II действительно представляли собой подражание историческим хроникам Шекспира. Отказ от «сохранения феатральных обыкновенных правил» означал в условиях XVIII в. несоблюдение в пьесе канонов классицистической трагедии.

Из пьес Екатерины особый интерес представляет первая — «Из жизни Рюрика». С этой пьесой связано появление в русской литературе темы Вадима Новгородского,

возглавившего, согласно летописной легенде, восстание древних новгородцев против Рюрика. Однако основное внимание уделяется в трагедии другому событию — призванию новгородцами на Русь варяжских князей Рюрика, Синеуса, Трувора.

Историческая концепция, положенная в основу пьесы, была та же, что и в «Записках...». Оттуда же и характеристика Гостомысла, по завещанию которого Рюрик с братьями якобы был призван в Новгород, и описание действий Рюрика после прихода на Русь, и изложение его фантастической родословной. И в пьесе Екатерины и в ее «Записках...» варяжские князья Рюрик, Синеус и Трувор представлены как дети финского короля Людбрата и Умилы, средней дочери Гостомысла. А поскольку Вадим назван сыном младшей дочери Гостомысла, то Рюрик и Вадим оказываются двоюродными братьями. В пьесе иначе представлена лишь судьба Вадима. Согласно летописным известиям и исследованиям русских историков XVIII в. (в том числе и самой Екатерины) Вадим гибнет после подавления восстания от руки Рюрика. В пьесе Екатерины II эта версия изменена. Ее Рюрик милостиво прощает побежденного бунтаря, сопровождая принятие такого решения пышной тирадой: «Но пусть Рюрик в сей день окажется, каков есть; он, видя винных пред собою, с горячею ревностью возмется всегда за исследование общему добру причиненного ущерба или обиды; но кой час вина уже известна, винной изобличен и надлежит, вынув меч, приступить ко мщению *(вынимает меч из ножен)*, тогда меч тот, которой не выпал никогда из моей десницы, благодаря богов, противу общих неприятелей, *(уронит меч)* падает из дрожащих рук моих, и в винном вижу я лишь человека. Теперь судите сами, отдам ли я на осуждение брата моего двоюродного, Князя Вадима. Бодрость духа его, предприимчивость, неустрашимость и прочие из того истекающие качества могут быть полезны государству вперед...» (10, с. 250). Так заканчивалась пьеса.

Уже из этих отступлений императрицы от исторических источников становятся ясны мотивы ее обращения к сюжету из истории древнего Новгорода. Трактовка летописных известий, связанных с переломным в истории Древней Руси моментом, подчинена в пьесе Екатерины доказательству вполне определенной идеологической концепции. В пьесе нет ни слова о новгородском вече, этом

символе исконной вольности новгородцев. Превращая Вадима в двоюродного брата Рюрика, Екатерина II своеобразно утверждает идею исконности на Руси единодержавной формы государственной власти. Сам протест Вадима идеологически в ее пьесе не обоснован. И отсюда он предстает у Екатерины как одиночка, жертва своеволия. Поступками Вадима движет непомерное честолюбие и молодой задор. Но и он в финале оказывается вынужденным признать нравственную победу Рюрика.

С мыслью об исторической неизбежности в России монархии была неразрывно связана и другая — о якобы исконно присущем русскому народу свойстве послушания и покорности своему государю. Уже в 1-ом действии, когда недовольный завещанием Гостомысла Вадим пытается посеять сомнения в правомочности варягов править Новгородом, посадник Добрынин отвечает мятежному славянскому князю: «Народы, приобыкши повиноваться Государю деду твоему, не поважены иметь тут прение, где следует исполнять его волю; кто из нас не умеет повиноваться, тот не способен другими повелевать» (10, с. 224). Эти слова новгородского посадника имели в глазах императрицы значение своего рода заповеди, нравственной формулы. Екатерина не забыла о вопросе, заданном ей Фонвизиным в 1783 г., и теперь она вновь недвусмысленно подтвердила свою позицию. Так складывалась официальная трактовка проблемы национальной самобытности и национального характера. И однако в русской драматургии 1780-х гг. у императрицы не нашлось продолжателей. В жанре трагедии еще были сильны традиции того тираноборческого направления, которое, сформировавшись еще в 1760-е гг. в кругу последователей Сумарокова, продолжало сохранять свою актуальность. Именно в этом направлении были достигнуты значительные успехи в трагедийном жанре последних десятилетий XVIII в.

Выдвинутые новой исторической обстановкой проблемы, естественно, не могли не привлекать внимание драматургов, особенно если учитывать ту роль, какая в жанре русской трагедии традиционно отводилась сюжетам из национальной истории.

Из драматургов, начинавших свой путь в группе учеников Сумарокова, помимо Хераскова к 1780-м гг. в литературе остался только Я. Б. Княжнин (1742—1791). Его пьесы и составили по существу основной фонд

трагедийного наследия последних двух десятилетий века. Всего им было создано восемь трагедий: «Дидона», «Ольга», «Владимир и Ярополк», «Титово милосердие», «Росслав», «Владисан», «Софонизба» и «Вадим Новгородский».

В литературоведении за Княжниным прочно утвердилась репутация подражателя. Это и верно, и вместе с тем не совсем точно. Творческая биография Княжнина сложилась так, что в какой-то момент переводческая работа стала для него едва ли не единственным источником существования. Превосходно образованный, Княжнин владел несколькими иностранными языками, а навыки к литературным занятиям он приобрел еще в 1760-е гг. Достаточно указать на его переводы вольтеровской «Генриады» и поэмы Дж. Б. Марино «Избиение младенцев», чтобы оценить самоотверженность, с какой он отдавался труду переводчика. Страстный поклонник театра, Княжнин много сил отдавал и переводам театральных сочинений. Им были переведены три комедии Гольдони («Хитрая вдова», «Тщеславные женщины», «Светский человек» — не напечатаны) и одна, принадлежавшая Корнелю, — «Лжец», а также пять трагедий Корнеля — «Сид», «Цинна», «Смерть Помпея», «Родогуна» и «Гораций». К трагедийному жанру русские переводчики XVIII в. вообще обращались крайне редко, и перевод Княжниным пяти трагедий Корнеля представлял собой уникальное явление.

Чрезвычайно активная переводческая деятельность, а также феноменальная начитанность не могли не сказаться на характере творчества Княжнина и, в частности, на его собственных драматургических замыслах. При этом следует учитывать специфику классицистического театра, для которого миграция сюжетов, тем, мотивов трагедий и даже переработка пьес предшественников были обычным явлением. Упреки в подражательности как при жизни, так и после смерти Княжнина исходили из лагеря литераторов, принципиально отвергавших классицизм.

Значение творчества Княжнина в развитии русской трагедии принято обычно связывать главным образом с его тираноборческой трагедией «Вадим Новгородский». Между тем эта пьеса создавалась не на пустом месте, но явилась для него своеобразным итогом. Творческие поиски Княжнина при всей очевидной зависимости, а иногда и просто подражательности его метода по от-

ношению к европейским драматургам знаменовали новый этап в эволюции жанра.

Сам по себе канон классицистической трагедии существенных изменений у Княжнина не претерпел. Мало того, использование им чужих пьес в качестве образцов для своих произведений, как и активная переводческая деятельность, по-своему способствовали сохранению этого канона. Введение некоторых драматургических новшеств, как, например, использование хора в трагедии «Титово милосердие», также не означало разрыва со сложившейся традицией. Новым в трагедиях Княжнина было не переосмысление их жанровой природы, а иной подход к решению традиционных со времен Сумарокова для русской общественно-политической трагедии проблем. Резко усилившийся процесс демократизации литературы и нарастание критического отношения со стороны оппозиционно настроенного дворянства к отдельным аспектам внутренней политики Екатерины II сочетались с новым подъемом национального самосознания.

Возникшая в русской литературе в 1780-х гг. проблема национального характера позволила переосмыслить идею государственности — одну из центральных для драматургии предшествующих десятилетий. Трактовка этой идеи утрачивает свою связь с утверждением сословного принципа монархической государственности в рамках коллизии монарх — подданные. Следование кодексу сословных добродетелей, что составляло идейную основу трагедий Сумарокова, у Княжнина уступает место подчеркиванию национальных свойств «российского гражданина». Идея долга подданных перед своим монархом сменяется в трагедиях Княжнина идеей верности отечеству.[8] Долг подданного осмысляется теперь как гражданский, патриотический.

Подступы к такому решению проблемы долга наблюдаются уже в пьесах Княжнина 1770-х гг. Так, в трагедию «Владимир и Ярополк», представляющую собой своеобразную перелицовку расиновской «Андромахи», введен дополнительный мотив. Колебания Ярополка (Пирра) между долгом государственного деятеля и страстью к пленной греческой княжне Клеомене (Андромахе) осложняются одним обстоятельством — постоянным присутствием двух российских вельмож, Сваделя и Вадима, не желающих брака Ярополка и гречанки из государ-

ственных интересов. Этот мотив отсутствует в трагедии Расина. И хотя весь ход развития действия пьесы повторяет схему расиновской трагедии — Рогнеда (Гермиона) уговаривает Владимира (Ореста) убить Ярополка — трагический конфликт благодаря введению вышеназванных вельмож приобретает сугубо политическую окраску.

Пусть гнусный льстец, безславье князя множа,
Предатель общества, робеет злой вельможа,
Коль очи гневные властитель обратит;
Меня лишь честь твоя и польза Россов льстит.
За них я, государь, твои объемлю ноги,
За них все козни мне твои не будут строги.
Вот грудь моя, рази! Я жити не хощу,
Коль жертвой сей граждан напасти прекращу...

(11, ч. II, с. 154—155)

Так восклицает Свадель, обвиняя Ярополка в измене интересам нации. В этих словах ключ к пониманию трагедии.

Еще более рельефно обновление проблематики трагедийного жанра выражено в другой трагедии Княжнина — «Росслав». В лице главного героя Росслава драматург попытался создать образ идеального представителя русской нации. Главным мотивом всех его поступков является любовь к отечеству. Находясь в плену у шведского тирана, Росслав отвергает все попытки окружающих освободить его, если при этом могут пострадать интересы отечества. Когда российский посол Любомир излагает Росславу план, предложенный великим князем для его освобождения, согласно которому шведам должны быть возвращены отвоеванные ранее тем же Росславом русские города, герой с презрением отвергает его, упрекая князя в забвении интересов отечества:

О стыд отечества! Монарх свой долг забыв
И сан величия пристрастьем помрачив,
Блаженству общества себя предпочитает,
И вред России всей в очах вельмож свершает.
. . . .
Но князь за что меня, за что так мало чтит,
Что в дар отечества мне жизнь отдать претит...

(11, ч. I, с. 191)

Мы видим, что долг, определяющий нравственную норму поведения трагического героя, перестает осмысляться только в контексте утверждения идеи незыбле-

мости монархического принципа, как это было в трагедиях Сумарокова. Высшую общественно-идеологическую ценность представляет теперь не долг подданного, а долг гражданина, и соответственно «сыны отечества», «российские граждане» становятся истинными героями его трагедий:

Чтоб я, забыв в себе Российска гражданина,
Порочным сделался для царска пышна чина!
Отечество мое, чтя выше и тебя,
Могу ль его забыть я, троны возлюбя!...

(11, ч. I, с. 185), —

восклицает Росслав в ответ на предложение влюбленной в него Зафиры разделить с нею шведский трон.

Показательно, что тема монарха решается в этой трагедии с позиций, близких современнику Княжнина, крупнейшему русскому поэту XVIII в. Г. Р. Державину. На угрозы, с которыми обращается к Росславу тиран Христиерн, герой отвечает грозной тирадой:

Цари! Вас смерть зовет пред суд необходимый,
Свидетель вам ваш век, судья неумолимый,
Вам время будуще, в которо на весах
Вы правды будете судитися в делах,
Страшитеся сего суда нелицемерна!

(11, ч. I, с. 198)

В этих стихах отчетливо слышны интонации знаменитой оды Державина «Властителям и судьям».

Отдельные элементы структуры трагедии и характер развития некоторых драматических положений напоминают трагедию французского драматурга Ж. Ф. Лагарпа «Граф Уорвик» (Le conte Warwik), хотя все заимствованные мотивы Княжнин существенно переосмыслил.

Итогом творчества Княжнина и, пожалуй, всего развития общественно-политической трагедии явилась пьеса «Вадим Новгородский».

2. Судьба «Вадима Новгородского»

Опыты Екатерины II «в подражение Шакеспиру» не нашли поддержки русских драматургов. Традиции классицистической трагедии оставались довольно устойчивыми. Но тема Вадима Новгородского начинает привлекать внимание авторов. На фоне идеологических перемен

и назревающих событий во Франции обращение к теме древнего Новгорода, с которым связывались представления о вольности древних славян, приобретало особую остроту. Последствий своего обращения к легенде о Вадиме не предвидела, по-видимому, и сама Екатерина II.

Первым последователем и невольным оппонентом императрицы явился Я. Б. Княжнин. Собственно и в историю русской литературы он вошел главным образом как автор «мятежной трагедии» «Вадим Новгородский». Тираноборческий пафос пьесы, насыщенность необычайно смелыми тирадами, обличавшими деспотизм самодержавной власти, в обстановке разразившейся Великой Французской революции стали причиной резко отрицательного отношения к пьесе со стороны официальных властей. После выхода ее из печати в 1793 г. последовало личное указание Екатерины II об изъятии и сожжении всего тиража трагедии.[8]

Судьба трагедии «Вадим Новгородский» и легенда, возникшая вокруг имени Княжнина, сделали это произведение на несколько десятилетий своеобразным знаменем оппозиционного свободомыслия. Тема Вадима, борца за вольность древнего Новгорода, стала одной из излюбленных тем романтизма, особенно вольнолюбивой поэзии декабристов. В результате Княжнина стали нередко рассматривать как борца с самодержавием. Необычайная судьба пьесы заслоняла от исследователей остальные произведения автора, и анализ трагедии проводился зачастую в идеологическом контексте декабристских идей. Так возникло преувеличенное представление о степени оппозиционности автора «Вадима Новгородского».

Княжнин создавал свое произведение до начала Великой Французской революции. Он создавал высокую трагедию, следуя сложившимся в этом жанре традициям. С другой стороны, Княжнин был не чужд тенденций, имевших место в творчестве просветительски настроенных французских драматургов второй половины XVIII в., последователей Вольтера, таких, как Б. Сорен, автор трагедии «Спартак», А. Лемьерр, создавший трагедию «Вильгельм Телль», и, в особенности, Ж. Ф. де Лагарп, трагедии которого «Граф Уорвик», «Кориолан» и «Виргиния» являли собой своеобразную школу гражданственности. Поэтому не случайно центральной фигурой в тра-

гедии Княжнина оказывается не Рюрик, а мятежный республиканец Вадим, именем которого и была названа пьеса.

Драматическая коллизия трагедии не отличалась оригинальностью. В структурном отношении «Вадим Новгородский» напоминал сумароковскую «Семиру». И там и здесь подданные выступают против правителя, присутствие которого на престоле явилось результатом нарушения прежнего сложившегося уклада. В обеих пьесах правитель являет собой образец благородства, неоднократно прощая заговорщиков. Пафос утверждения духовной стойкости гибнущих героев также сближает эти трагедии. Однако «Вадима Новгородского» отличало принципиально иное решение традиционных для русской трагедии XVIII в. проблем. Утверждение монархического принципа у Княжнина сочетается с прокламированием такой системы нравственных ценностей, которая выходит за пределы моральных норм сословно-иерархической государственности.

Сумароков знал только один источник драматических коллизий — отношения монарха и подданных. Так, в «Семире» монарху противостоят представители свергнутой династии. Единственное, чего они желают, это вернуть свои утраченные права на престол. В трагедии «Вадим Новгородский» правителю Новгорода противостоит республиканец, отвергающий единовластную форму правления в принципе. Образом Вадима драматург попытался дать свой ответ на вопросы, поднятые Екатериной II в рассмотренной нами выше пьесе. Ответ этот он также ищет в истории, дополняя картину жизни древнего Новгорода деталями, отсутствовавшими в «Хронике» императрицы. В своих речах к соотечественникам Вадим постоянно напоминает им о былой вольности Новгорода:

О рок! Отечества три лета отлученный,
За славою его победой увлеченный,
Оставя вольность я, блаженство в сих стенах,
На нас воздвигшихся свергаю гордость в прах;
Я подвигов моих плоды несу народу;
Что ж вижу здесь? Вельмож, утративших свободу,
Во подлой робости согбенных пред царем
И лобызающих под скиптром свой ярем.
Скажите, как вы, зря отечества паденье,
Могли минуту жизнь продлить на посрамленье?

(12, с. 255)

Высшим законом для Вадима остается любовь к отечеству, осмысляемая с республиканских позиций. Отсюда и его презрение к Рурику. Закономерно поэтому, что все попытки монарха склонить бунтаря к дружбе наталкиваются на яростное сопротивление со стороны Вадима, в то время как в трагедии Сумарокова «Семира» недавние враги — правитель и подданные — примиряются.

Искренняя восторженность перед республиканскими добродетелями Вадима, которому автор несомненно сочувствует, сочетается в трагедии Княжнина со столь же искренней, сколь и незыблемой для него, верой в просвещенный абсолютизм. Образ Рурика является воплощением идеального монарха, выведение которого стало традиционным для русской трагедии XVIII в. Эта традиция объясняется популярностью идей просвещенной монархии, столь характерных для русского классицизма. Идеи эти не утрачивали своего значения вплоть до начала XIX в., ибо они подкреплялись исторической масштабностью государственных преобразований в России, начало которым положил Петр I. Столкновение различных политических идеалов, предложенное Княжниным в «Вадиме Новгородском», предвосхищало ситуацию, запечатленную Карамзиным в его исторической повести «Марфа Посадница».

При всей тираноборческой окраске идей «Вадима Новгородского» вряд ли можно усматривать в трагедии прямую оппозицию екатерининским установкам. Однако Княжнин отказывается от вымышленного Екатериной мнимого родства Вадима с Руриком. Так же как и в пьесе императрицы, Вадим — одиночка, лишенный поддержки народа, за вольность которого он хочет отдать свою жизнь. И соответственно Рурик — это не узурпатор, а законно призванный народом справедливый и мудрый властитель, установивший порядок и спокойствие в уставшем от раздоров Новгороде.

Демонстрируя добродетельность и бескорыстие Рурика, Княжнин идет дальше. В заключительной сцене трагедии, когда побежденный Вадим предстает перед Руриком, победитель снимает с себя корону и изъявляет согласие воздеть ее на главу пленника, если таково будет желание народа:

Теперь я ваш залог обратно вам вручаю;
Как принял я его, столь чист и возвращаю.

Вы можете венец в ничто преобратить
Иль оный на главу Вадима возложить.

(12, с. 300—301)

Но народ хочет видеть своим правителем Рурика. Тем самым участь Вадима предрешена. Помилованному Руриком, ему ничего больше не остается, как заколоть себя, что он и делает.

Главное, что создало «Вадиму Новгородскому» репутацию бунтарской пьесы, были содержащиеся в ней декларации против тирании вроде известного восклицания Пренеста:

Кто не был из царей в порфире развращен?
Самодержавие повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель,
И невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям.

(12, с. 271)

До Великой Французской революции Екатерина II могла смотреть на подобные выходки спокойно. Но после 1789 г. ситуация в корне изменилась. Начало Великой Французской революции совпало с назначением «Вадима Новгородского» к постановке на сцене. Уже начались репетиции пьесы. Но первые же известия о событиях во Франции заставили Княжнина отказаться от постановки и взять трагедию из театра. В 1791 г. Княжнин умер.

Трагедия была опубликована уже после смерти автора в 1793 г. К этому времени от былого либерализма Екатерины II не осталось и следа. Был сослан в Сибирь приговоренный первоначально к смерти А. Н. Радищев, в Шлиссельбургскую крепость был заключен Н. И. Новиков. Екатерина жестоко расправлялась с лидерами русского просветительства. Знакомство с трагедией «Вадим Новгородский» вызвало новый взрыв ярости у императрицы. Через генерал-прокурора графа А. Н. Самойлова Екатерина II сделала выговор тогдашнему директору Российской Академии княгине Е. Р. Дашковой за напечатание пьесы в академической типографии и включение ее в репертуарный свод русских пьес XVIII в. под названием «Российский феатр». Было проведено следствие, в ходе которого допрашивались дети драматурга, издатель И. П. Глазунов, лица из их окружения. Решение Сената гласило: «Оную книгу, яко наполненную дерз-

кими и зловредными против законной самодержавной власти выражениями, а потому в обществе Российской империи нетерпимую — сжечь в здешнем столичном городе публично...».[9] Все собранные экземпляры отдельного издания трагедии были сожжены. Тираж той части «Российского феатра», где печаталась пьеса, был расшит, и текст «Вадима Новгородского» оттуда изъяли и также уничтожили.

Так трагедия Княжнина оказалась в числе жертв нараставших политических репрессий заключительного периода царствования Екатерины II. В XIX в. «Вадим Новгородский» был напечатан, правда с некоторыми сокращениями, в журнале «Русская старина». И только в 1914 г. трагедия увидела свет в своем полном виде.

Все сказанное помогает понять особую актуальность темы вольного Новгорода в романтической поэзии, в частности в творчестве поэтов-декабристов. К образу Вадима Новгородского обращались молодой Пушкин и юный Лермонтов, который своей поэмой «Последний сын вольности» завершил эту традицию.

3. Жанр трагедии на рубеже XVIII—XIX вв.

(П. А. Плавильщиков, последние трагедии М. М. Хераскова, С. Н. и Ф. Н. Глинки, «Марфа-посадница» Ф. Ф. Иванова)

Еще до того, как Сенат санкционировал сожжение трагедии Княжнина, к теме Вадима Новгородского обратился другой русский драматург конца XVIII—начала XIX в. — П. А. Плавильщиков (1760—1812). В самом начале 1790-х гг. им была написана трагедия «Рюрик».

Обстоятельства, сопутствовавшие созданию этой трагедии, неизвестны, хотя есть основание думать, что какие-то осложнения у автора в связи с этой пьесой возникли. Как явствовало из краткой справки в 1-ом томе посмертно изданных «Сочинений» драматурга, трагедия была представлена в Санкт-Петербурге придворными актерами в 1794 г. под измененным названием «Всеслав». Между тем это имя никак не вписывается в контекст исторического сюжета о древнем Новгороде. Поэтому не исключено, что такое сообщение могло быть результатом ошибки издателей и что под названием «Всеслав» шла другая пьеса Плавильщикова, текст которой не сохранился.[10] Что же касается трагедии «Рюрик», то ее сюжет

восходит к пьесам Екатерины II и Княжнина. В центре пьесы — выступление Вадима Новгородского против правителя Новгорода, монарха Рюрика.

Однако в идейном плане трактовка образа Вадима у Плавильщикова, в отличие от Княжнина, носит подчеркнуто полемический характер. Здесь нет и намека на возвеличение Вадима как носителя идеи новгородской вольности, защитника республиканских традиций предков, для которого интересы отечества превыше всего. Вадим у Плавильщикова представлен «вельможей Новгородским», движимым единственной страстью — воцариться на троне. Коварный и хитрый, Вадим пытается вовлечь в свои замыслы дочь Пламиру и начальника стражи Вельмира, играя на чувствах последнего к дочери. И когда Пламира мешает отцу совершить убийство монарха, Вадим выдает дочь Рюрику, представив ее злоумышленницей против власти, и требует казни дочери. Таков Вадим в трагедии «Рюрик».

Таким образом, пафос трагедии оказывался направленным против пагубного властолюбия вельмож. Для Вадима в его честолюбивых устремлениях нет ничего святого. Все окружающие, включая и собственную дочь, рассматриваются им лишь как орудия в достижении власти:

О властолюбие! души моей ты бог!
Я гласу твоему единому внимаю
И для тебя на все злодействия дерзаю,
Не ставлю ничего священным в естестве,
Чтобы взойти на трон во славе, в торжестве.

(14, с. 24)

Но в столкновениях с добродетельным и мудрым Рюриком Вадим неизменно терпит поражение. После неудавшегося покушения обезоруженный Вадим окончательно признает моральную победу Рюрика. После того как Рюрик вместо наказания прощает его, Вадим смиряется:

Ты победил меня; свою я вижу бездну.
Владей, ты можешь дать славянам жизнь небесну.
В сей миг лишь начал я себя достойно чтить,
Но тем, что начал я тебя боготворить...

(14, с. 59)

Ко времени создания «Рюрика» Плавильщиков был уже достаточно хорошо известен в театральных кругах Петербурга. Выходец из купеческой среды, Плавильщиков всю свою жизнь посвятил театру, выступая и как актер, и как теоретик театра, и как драматург. В его творчестве наиболее отчетливо проявились тенденции демократизации сценического искусства, которые в конечном счете вели к разрушению классицизма.

Внешне Плавильщиков оставался зачастую последователем Сумарокова. Но, пожалуй, впервые в русской драматургии XVIII в. функции жанра высокой классицистической трагедии рассматриваются с позиции утверждения идеологических интересов третьего сословия.

В системе категорий, в которых Плавильщиковым осмысляются высшие цели деятельности верховной власти, на первом месте по-прежнему общественные интересы. Однако носителем этих интересов у Плавильщикова является весь «народ российский». При этом незыблемость традиционного признания дворянства в качестве единственной опоры монархии начинает казаться сомнительной в свете трактовки образа Вадима в пьесе Плавильщикова.

Трагедия «Рюрик» писалась в обстановке бурного развития революционных событий во Франции. И отголоски их явственно ощущаются в пьесе. В образе Рюрика был выведен идеальный правитель, видящий свой долг в обеспечении «счастия граждан». В образе Вадима автор хотел показать источник смут и государственного неустройства. Подобное утверждение монархического принципа в пьесе демократически настроенного Плавильщикова свидетельствовало о настороженности, с которой некоторые представители третьего сословия начинали относиться к плодам дворянской оппозиционности.

С именем Плавильщикова связан по существу последний этап развития жанра русской трагедии в XVIII в. и начавшийся распад того жанрового канона, который в середине столетия был утвержден Сумароковым. В творческих поисках Плавильщикова оказались запечатленными новые веяния, распространявшиеся в европейской драматургии второй половины XVIII в. и несшие с собой отдельные черты подспудно формировавшейся новой системы художественного мировосприятия. Источником новейших веяний, на которые пытается ори-

ентироваться молодой Плавильщиков, стала немецкая драматургия (Лессинг, Браве и позднее Шиллер). Трансформация жанрового канона классицистической трагедии совершается в результате слияния ее с мещанской слезной драмой. В немецкой литературе второй половины XVIII в. эта новая разновидность жанра пользовалась огромной популярностью. Целый ряд пьес подобного рода были переведены на русский язык и шли на сценах Петербурга и Москвы. Сам Плавильщиков как актер неоднократно и с успехом выступал в мещанских трагедиях, о чем писали биографы драматурга: «Лучшая роль, в которой он публикою принимаем бывал, есть роль Клердона в трагедии „Безбожный“ сочинения Браве».[11] Эта пьеса являла собой типичный образец мещанской трагедии. На ранних опытах Плавильщикова в жанре трагедии отчетливо сказывается влияние этой драматургической традиции.

Такова, например, его первая трагедия «Дружество». Действие пьесы происходит в древнем Киеве, и главными персонажами выступают соответственно Владисан, Милослав, Пламира, Любочест. Но этим и исчерпывается связь трагедии с выработанным в области данного жанра каноном. Пьеса написана прозой. И пафос трагедии и ее содержание обнаруживают все признаки жанра мещанской драмы.

Источник драматического конфликта заключен в столкновении добродетельности перечисленных героев и низменной корысти, зависти и честолюбия Злорада.

Верный законам дружбы, Милослав поручился за несправедливо обвиненного друга Любочеста, будучи готовым принять казнь в случае, если обвинения подтвердятся. На протяжении всей трагедии Злорад, охваченный тайной страстью к невесте Милослава Пламире, интригует и скрыто клевещет на друзей, добиваясь казни Милослава.

Но в конце концов истина раскрывается, справедливость торжествует, и изобличенный клеветник умертвляет себя.

С сумароковским каноном классицистической трагедии пьесу Плавильщикова сближает традиционное для данного жанра выведение образа монарха, волей которого определяются в итоге судьбы подданных. Таким у Плавильщикова представлен Владисан, великий князь

русский. Именно его вводит в заблуждение Злорад своими доносами, и обманутый Владисан санкционирует казнь невиновного Милослава.

Показательно, что в речи Владисана, обращенной к народу, Плавильщиков развертывает собственную концепцию просвещенного абсолютизма: «Цари приемлют власть от богов бессмертных, их правосудие закон монархам. На то властители зиждутся народам, чтоб утесненных защищали, чтоб любящих отечество и трудящихся к пользе его достойно награждали; кичливых же сограждан сами Боги повелевают люте истреблять подобно плевелы и терния от прозябений нужных и полезных» (13, с. 70). Для демократически настроенного Плавильщикова социальная ценность человека определяется его способностью любить отечество и трудиться к пользе его. В поддержке широких слоев населения, а не «кичливых сограждан» и видит драматург долг монарха.

Если в первой трагедии идеалы Плавильщикова воплощаются в рамках проповеди абстрактной добродетельности, то в «Рюрике», созданном уже после французской революции, исторический сюжет привлекается им для своеобразной конкретизации своей программы. В условиях России основную угрозу общественному спокойствию представляет, по мысли Плавильщикова, властолюбие вельмож. Такова центральная идея трагедии «Рюрик», противопоставленной «Вадиму Новгородскому» Княжнина:

Где безначалье, там граждане ослепленны,
И сердцем, и умом, и пользой разделенны,
Текут, куда кого блестяще зло манит;
Иль сильной гордости вельмож смиренной вид.
Вельможи первенства со властию алкают,
Раздора яд в сердцах народа тем питают.
Вельможи рабствуют борющим их страстям,
Народ порабощен строптивым сим властям.
Везде Славянами Славянска кровь лиется:
Вот иго страшное, что вольностью зовется.

(14, с. 14)

С этим связана иная трактовка Плавильщиковым идеи патриотизма и любви к отечеству. Истинными носителями таковых свойств, по его мнению, являются представители трудящихся слоев общества. Отстаивая идею самобытности русской драматургии в своей программной статье

«Театр», Плавильщиков прямо дает понять, чьи творческие принципы ему чужды: «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингисхан татарский был завоевателем Китая и он там наделал много добрых дел?.. не все то добро в России, что добром почитается в других землях. Какая нам нужда видеть какую-то Дидону, тающую в любви к Энею, и беснующегося Ярба от ревности?.. Император римский Тит по своему милосердию любезен и препохвален; но он миловал римлян; для чего бы не выправиться в нашей истории? Мы нашли бы, что не один был в России превосходящий Тита милосердием государь, который миловал Россиян».[12] В этих примерах содержится намек на пьесы Княжнина «Дидона» и «Титово милосердие».

Основная функция трагедийного жанра по-прежнему осмысляется Плавильщиковым исключительно в аспекте морально-политической назидательности. В этом он, подобно Княжнину, продолжал оставаться наследником традиций Сумарокова. Но если Княжнин утверждал незыблемость канона высокой классицистической трагедии, то Плавильщиков фактически этот канон разрушал, в одних случаях склоняясь к мещанской трагедии («Дружество»), в других — к исторической драме («Ермак, покоритель Сибири»).

Правда, в середине 1790-х гг. им была написана трагедия «Тахмас Кулыхан» на тему из жизни персидского военачальника Кулы-Хана, узурпировавшего в середине XVIII в. шахский престол и вошедшего в историю под именем шаха Надира. Трагедия была написана по всем правилам классицистического канона и представляла собой перелицовку сумароковской трагедии «Димитрий Самозванец».

Зато в последней своей трагедии «Ермак, покоритель Сибири» Плавильщиков полностью отошел от классицистического канона, создав на историческом материале новый вид драмы, тяготеющей по своим художественным принципам к системе романтического мировосприятия.

Образ благородного чувствительного разбойника свидетельствовал о воздействии на Плавильщикова знаменитой трагедии Шиллера «Разбойники». Но в отличие от немецкого драматурга Плавильщиков вновь прокламировал веру в просвещенную монархию, противопостав-

ляя идеального государя корыстолюбивым вельможам, окружающим трон. Жертва клеветы, Ермак выводится автором только как разбойник поневоле; возможность истолковать его действия как бунтовщические исключена. Когда есаул Ермака предупреждает героя о возможной казни, атаман отвечает: «Тогда я умру без роптания; умру, почитая священную его (царя, — *Ю. С.*) волю. Но ах, мой друг, надежда питает меня; мы получим прощение... Государь за услугу мою выслушает меня. Я открою ему обман, которым вельможи, обольстя его, подтачивают, как жадные черви, его царство. Если царь, услыша голос правды, истребит льстецов и притупит жало злоупотребительного начальства, пусть тогда казнит меня. Эта казнь принесет мне больше торжества и славы, нежели все победы» (14, с. 127).

Свою трагедию Плавильщиков посвятил Александру I. В обстановке либеральных начинаний, сопровождавших первые годы царствования нового императора, прокламирование подобной веры в гуманность монарха было вполне естественным. Но важно подчеркнуть, что в художественном решении данной темы Плавильщиков опирался на традиции шиллеровской драматургии.

Расширение контингента авторов за счет приобщения к литературе выходцев из третьего сословия в последние десятилетия XVIII в. не делает фигуру Плавильщикова исключением. Укажем еще на одно произведение, принадлежавшее перу также выходца из купеческого сословия, казанскому литератору-любителю С. А. Москотильникову (1768—1852). Его трагедия «Остан», написанная в то время, когда автору было только 18 лет, интересна в том отношении, что через эклектику усвоенных молодым драматургом традиций проглядывает отчетливое стремление максимально активизировать зрелищную напряженность происходящего на сцене.[13] Это достигалось как усложненным переплетением кровно родственных и любовных связей персонажей, так и перенесением действия в экзотическую обстановку древней Индии, хотя ни о каком древнеиндийском колорите говорить, конечно, не приходится. Герои трагедии Москотильникова условны и схематичны, как это было принято в трагедиях XVIII в.

Интересно другое. В структурном плане пьеса воспроизводила схему сумароковского «Гамлета»; роль дат-

ского принца отводилась персидскому государю Остану. Покоренный красотой индийской царевны Эмиры он мечется между страстью к ней и необходимостью отомстить за убитого отца. Положение осложняется тем, что убийца отца Остана — индийский царь Драгут, отец Эмиры. Противоборство Остана и Драгута и составляет содержание трагедии. От политико-нравственного дидактизма сумароковского «Гамлета» здесь не осталось и следа.

Новые веяния, отразившиеся в поисках Плавильщикова, затронули и творчество такого старейшего представителя сумароковской школы, как М. М. Херасков. В 1798 г. на сцене Петровского театра в Москве была представлена его трагедия «Освобожденная Москва». Структура пьесы свидетельствовала об отходе от канона классицистической трагедии, приближении ее к исторической драме, какую пытался создать Плавильщиков своим «Ермаком». В основу сюжета был положен исторический факт изгнания из Москвы в 1612 г. польских интервентов народным ополчением под руководством князя Пожарского. В числе действующих лиц пьесы Пожарский, Минин, русские князья и бояре, а также польские военачальники — гетман Хоткевич и Жолкевский (названные в пьесе Хоткеевым и Желковским). Следуя принятой традиции, Херасков в целях драматизации действия вводит вымышленную им романическую линию любви сестры Пожарского, Софьи, к сыну Желковского — Вьянке. Роковая страсть к сыну врага становится причиной гибели Софьи и еще более оттеняет патриотическую направленность трагедии.

Патриотическая тема решалась в пьесе в характерном для Хераскова духе прославления монархического принципа власти. И главным выразителем идеалов драматурга в трагедии предстает Пожарский:

Держава без царя не существует дня.
Поднесь сияющей на сетующем троне
Российской должны мы подвластны быть короне.
Как бога чтим, не зря его у алтаря,
Невидимого чтить нам должно так царя.

(8, ч. V, с. 129)

Трагедия заканчивается торжественным празднованием победы над иноземцами, во время которого Минин приносит весть об избрании на царство Михаила Романова. Хор славит нового царя.

Нарушение хронологической точности вполне согласовывалось с общим условным пониманием истории, что было типично для трагедии классицизма. Как известно, утверждение династии Романовых на русском престоле было санкционировано Земским собором в феврале 1613 г. и произошло через несколько месяцев после изгнания поляков из Москвы. Но главное даже не в этом. Сведение проблематики пьесы к патриотическому подъему в связи с походом народного ополчения в 1612 г. изменило структурный облик трагедии. Единственной трагической фигурой в пьесе оказывалась сестра князя Пожарского. Ее роковая страсть к польскому юноше, сыну врага, на фоне эпохального события русской истории представала мелкой незначащей деталью. Традиционные для трагедии классицизма нормы и принципы построения драматического действия (с обязательной фигурой монарха в центре) в этой пьесе были нарушены. Трагедия перерастала в сентиментально-историческую драму.

В последний раз Херасков обратится к жанру трагедии в начале XIX в., когда им будет создана трагедия «Зареида и Ростислав». В августе 1809 г. она была представлена на сцене в Санкт-Петербурге, хотя большого успеха и не имела. К этому времени вкусы театральной публики коренным образом переменились. Херасков же в своей последней пьесе остался во власти традиций сумароковской драматургии.

Выдержанная в границах классицистического канона «Зареида и Ростислав» представляла собой эклектическую контаминацию характерных для русской трагедии XVIII в. мотивов. Борьба двух князей за киевский престол как всегда осложняется любовной интригой. В осажденном Киеве Зареида ждет вестей о любимом ею смоленском князе Ростиславе, слухи о смерти которого приносят оставшиеся в живых его воины. Главным антагонистом добродетельного Ростислава выступает жестокий и властолюбивый черниговский князь Изяслав.

Ростислава приводят в Киев в качестве неопознанного пленника. Опознав, Изяслав готов освободить его. Но за это требует, чтобы побежденный смоленский князь отказался от Зареиды. Герой скорее готов принять смерть, чем согласиться на это. Верность чувству и благородство Ростислава утверждают его нравственное превосходство над победителем. Пораженный стойкостью Зареиды и

Ростислава, черниговский князь морально прозревает и добровольно отказывается от притязаний на киевскую княжну, уступая ее сопернику:

Я каюсь и винюсь, что вас напрасно гнал:
Чрез мудрый ваш пример я наконец узнал,
Что добрые цари суть миру утешенье,
А добродетель им верховно украшенье.

(18, с. 90)

Этими словами завершается трагедия. Есть в ней и мудрый старый советник, вельможа Велисан. Есть в пьесе и честолюбивый злодей Вельзор, сын Велисана, замышляющий для достижения своих целей даже убийство отца. В финале обличенного властолюбца постигает достойная кара.

Воздействие сумароковских традиций объясняет насыщенность пьесы политическими аллюзиями. Воинствующий монархизм автора, как и в предыдущей трагедии, остается лейтмотивом «Зареиды и Ростислава». В данном случае выразителем идейной концепции Хераскова выступает вельможа Велисан. В его неоднократных увещеваниях коварного сына проповедывание незыблемости монархического принципа власти приобретало характер программы:

Как божиих судеб не можно нам понять,
Так подданным с царем нельзя себя равнять.
Монархи на земле венчаные владыки
Быть должны чтимы так, как божеские лики;
Как телу без главы нельзя существовать,
Народам так без них не можно пребывать.

(18, с. 18)

Насыщение пьесы подобными тирадами имело особое значение в атмосфере тех политических изменений в Европе, причиной которых явились события Великой Французской революции.

Можно назвать целый ряд русских трагедий, появившихся в первое десятилетие XIX в., в которых традиционная для национальной драматургии предыдущего столетия проблема монархической власти решается в подобном идеологическом контексте.

Утверждение спасительной роли единовластия составляло, например, идейную основу трагедии С. Н. Глинки «Сумбека, или Падение Казанского царства». Написанная по мотивам знаменитой эпопеи Хераскова «Росси-

ада», пьеса по-своему продолжала традиции ранних трагедий Княжнина, таких как «Дидона» или «Софонизба». В центре трагедии образ страдающей от безответной любви казанской царицы Сумбеки, трон которой становится объектом притязаний сразу нескольких претендентов. Усложненность любовной интриги, использование сценических эффектов вроде мистических пророчеств из гробницы на кладбище, введение в действие хоров несколько затемняли политический аспект содержания трагедии. Но в ряде случаев монархические симпатии автора отчетливо заявляют о себе. И это позволяет рассматривать «Сумбеку...» в одном ряду с херасковскими пьесами. В трагедии есть сцена, в которой вельможа Сагрун убеждает жителей Казани избрать себе вождя для противоборства с русскими. Показательно демагогическое заискивание честолюбивого вельможи перед народом:

Друзья! народа глас есть голос божества.
От вас могущество властители приемлют,
Чрез вас законам их пределы мира внемлют;
Вы учреждать должны избранье на престол;
Священнее всех прав народа произвол.

(16, с. 223)

Коварные замыслы Сагруна разоблачает первосвященник Сеит. Его слова не только обнажают цели честолюбца, но и содержат осуждение всяких попыток нарушить утвердившийся порядок вещей:

Народ! Покорен будь уставам вышней власти;
От безначалья шаг к тиранству и напасти.
Ласкателей своих коварный глас отринь;
Любостяжение для них устав один.
. . . .
Бог, вера и закон — вот к счастию пути!
Велик народ, в душах почтенье к ним хранящий...

(16, с. 224)

Охранительный пафос призывов Сеита отражал авторскую позицию.

Сходным образом утверждались принципы просвещенного абсолютизма в трагедии Н. П. Николаева «Святослав», где автор отошел от вольнолюбивых идей юности («Сорена и Замир»). К этой же группе пьес можно причислить и трагедию А. Н. Грузинцева «Покоренная Казань, или Милосердие царя Иоанна Васильевича IV, прозванного Грозным».

Исчерпанность возможностей системы классицизма, наглядно проявившаяся в эпигонстве таких драматургов начала XIX столетия, как С. Н. Глинка и поздний Херасков, явилась причиной той смены эстетических вкусов и представлений, которая происходила в 1790-е гг. Влияние предромантических тенденций, как мы уже отметили, явственно сказалось в творчестве П. А. Плавильщикова. Еще более открытое воздействие немецкой драматургии (Ф. Шиллера, А. Коцебу и др.) наблюдаем в пьесах В. Т. Нарежного, особенно в его трагедии «Димитрий Самозванец». Это была прозаическая пьеса нового типа. Разработка исторической темы строилась в ней на использовании принципов мещанской сентиментальной драмы. Сластолюбивый и безвольный Димитрий служит игрушкой в руках своего мнимого друга коварного честолюбца Басманова и хитрого беспринципного католического священника Арсения. Им противостоят патриотически настроенные князья Шуйские, возбуждающие народ против самозванца. Есть в пьесе добродетельные и, конечно, страждущие влюбленные — Ксения, дочь Годунова, и князь Георгий, участвующий в заговоре Василия Шуйского. В трагедии обозначен также мотив страстной и, конечно, неразделенной любви Басманова к супруге самозванца Марианне. Эта вымышленная драматургом линия роковой страсти наперсника тирана призвана объяснить мотивы его честолюбивых поступков. По традиции, восходившей к Сумарокову, основу сюжета трагедии составляет насильственное разлучение влюбленных.

Но в финале Димитрия и его приспешников настигает возмездие. Восставший народ, руководимый Василием Шуйским, свергает самозванного царя.

«Димитрий Самозванец» Нарежного явился примером того, как на фоне усвоения принципов сентиментальной драмы формировались предпосылки становления романтической художественной системы. Это особенно отчетливо проявилось в стилистике трагедии. Речь персонажей пьесы Нарежного почти всегда эмоциональна, изобилует восклицаниями, эмфатическими сравнениями. Особенно показательны в этом отношении тирады Василия Шуйского: «Пойдем! Отважим жизнь свою! Я скорее стократно соглашусь умереть под ударами тиранновых кинжалов, нежели разделять благодеяния его с прочими тварями, подобными Басманову. (с востор-

гом) Друзья! Клянусь, эта рука скорее изсохнет, подобно тростнику, нежели ослабеет, владея мечом; этот череп скорее раздробится, нежели устанет выискивать средства к вашему спасению! Пойдем! И да будет отныне общею нашею целью вера, согласие и любовь к отечеству» (19, с. 39).

Художественные формы выражения патриотического и антитиранического пафоса трагедии не имели точек соприкосновения с каноном классицистической трагедии. В то же время в русской драматургии 1800-х гг. намечается направление, заключающее в себе те идеологические умонастроения, которые подготавливали почву для формирования будущей декабристской литературы.[14] Таких пьес было немного, но в них продолжали сохранять свое значение традиции русской тираноборческой трагедии XVIII в.

В новых условиях возрождается тема мятежного вольнолюбивого Новгорода, по-своему актуализировавшая проблемы, поставленные на исходе минувшего столетия Княжниным. Сюжетным источником трагедии Ф. Ф. Иванова «Марфа-посадница, или Покорение Новогорода» послужила одноименная повесть Н. М. Карамзина. Трагический эпизод подчинения Новгорода власти московского князя драматург разработал в духе прославления республиканских добродетелей древних новгородцев, выведя в образе Марфы Борецкой непреклонную защитницу прав новгородской вольности. Характерно, что по ходу действия Марфа неоднократно вспоминает Вадима, который остается в ее глазах символом гражданского мужества. В целях усиления драматизма пьесы автор домыслил содержание источника. Упоминание в финале повести Карамзина о посещении царем ночью храма, где был установлен гроб с телом юного вождя новгородского войска, драматург использовал для введения в трагедию версии о причастности царя к гибели собственного неузнанного им сына. Воспитанный старцем Феодосием под видом сына Марфы, Мирослав объявляется незаконным сыном царя. Содержание трагедии дополняется, таким образом, мотивом роковой мести Феодосия за поруганную честь его дома. Но все это еще более подчеркивало антитираническую направленность трагедии. В речах Марфы, как и в репликах ее соратников, в хоровых партиях новгородского войска прославление вольности Новгорода в свете

недавних событий во Франции наполнялось особым смыслом:

Ты содрогаешься, народ, в душе твоей.
Да йдет мимо нас ужасный жребий сей.
Свободны будут ввек достойные свободы,
А в рабстве дни влекут порочные народы.
Ты к славе приобык и в вольности возрос,
Льзя ль Иоанновых страшиться нам угроз?
. . . .
И знай, о Новгород, что вольности с утратой
Блаженства твоего иссякнет ток богатый;
Она живит труды, она серпы острит,
Она торговлею и жатвой богатит;
Она к добру и дух и сердце воскриляет...

(16, с. 384, 385)

И как бы в ответ на призывы Марфы звучит хор народа:

Помощник правде бог — дерзайте!
Милее жизни вольность вам;
Урок ужасный, славный дайте
Неправым, хищным, злым царям!
. . . .
Пойдем, друзья! — и с русским богом
Уставим грудь с мечом врагам;
Сожжем венки тирана громом
И прах развеем по полям.

(16, с. 400—401)

В трагедии Иоанн отнюдь не изображается тираном. Это справедливый монарх, страдающий от необходимости применять силу во имя интересов всего государства, любящий отец. Но в контексте изображаемых исторических событий проповедь вольнолюбивых идеалов древнего Новгорода, воскрешение памяти о мятежном Вадиме превращали эту трагедию в своеобразную школу гражданственности. В ней истоки формирования той традиции вольномыслия, которая будет питать пафос пушкинской «Вольности» и «Негодования» П. А. Вяземского, знаменитой инвективы Рылеева «К временщику». Не случайно цензура запретила постановку «Марфы-посадницы...» на сцене.

К этому же направлению примыкала и трагедия Ф. Н. Глинки «Вельзен, или Освобожденная Голландия», написанная под несомненным влиянием знаменитого «Вадима Новгородского» Княжнина. Впрочем, в самом выборе сюжета и в характере его обработки Глинка скорее следовал традициям немецкой романтической дра-

матургии. Сюжет для пьесы был, по всей вероятности, им заимствован из книги Ф. Шиллера «История отпадения соединенных Нидерландов от испанского владычества». В структуре пьесы проглядывают контуры трагедии Шиллера «Заговор Фиеско». Но в образе руководителя заговорщиков Инслара русские читатели узнавали Вадима Новгородского:

Друзья! терзаемый сердечною тоскою,
Я собрал вас сюда в час общего покою,
В тот самый час, когда тиранство на цветах
И рабство под ярмом спит крепким сном в цепях,
К отечеству любовь зениц лишь не смыкает
И с плачем край родной из гроба вызывает!
Отечество живет в сердцах своих сынов,
Наш долг — оковы рвать, лить слезы — часть рабов.

(20, с. 57—58)

Подобные призывы звучат на протяжении всего действия трагедии. Пьеса завершалась торжеством восставшего народа, свергающего жестокого правителя Флорана и возвращающего голландский престол законному царю.

Однако в русской драматургии начала XIX в. направление, обозначившееся пьесами В. Т. Нарежного, Ф. Ф. Иванова, Ф. Н. Глинки и др., не получило дальнейшего развития. Воздействие опытов Ф. Ф. Иванова и Ф. Н. Глинки скажется, как мы уже заметили, на формировании вольнолюбивой декабристской лирики 1810-х гг. Ближайшей задачей драматургии станет выработка новых, подлинно исторических принципов изображения действительности и человеческого характера. И здесь пути классицизма и набиравшего силу романтизма окончательно разошлись.

Большинство рассмотренных пьес сохранили верность тому канону классицистической русской трагедии, который был выработан на протяжении XVIII в. Драматурги, правда, стремились оживить действие за счет сценических эффектов, введения хоров, усложнения интриги. Но все эти новации не могли поколебать прочно утвердившейся традиции жанра, и в целом опыты С. Н. Глинки, Ф. Н. Глинки, Ф. Ф. Иванова, как и их современников А. Н. Грузинцева или А. А. Шаховского, остаются на уровне эпигонства. Новое слово в жанре трагедии было сказано драматургом, принадлежавшим к литературному лагерю сентименталистов, — В. А. Озеровым.

Глава IV

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРОВОГО КАНОНА В УСЛОВИЯХ ПОБЕДИВШЕГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА

(Трагедии В. А. Озерова и Г. Р. Державина)

Сентиментализм, принесший с собой новое понимание функции литературы, в корне изменил отношение к традиционным жанрам классицизма, и к трагедии в особенности. Надысторическая абстрактность персонажей высокой трагедии уже не отвечала потребностям нового поколения читателей и зрителей. Раздаются нарекания и по поводу стеснительной упорядоченности канона трагедии. На этом фоне показательным является обострение интереса к драматургии Шекспира.

Истоки актуализации шекспировского наследия в России восходят к последним десятилетиям XVIII в. Мы уже рассматривали первые попытки создания исторических хроник в духе Шекспира, которые в 1780-е гг. предпринимала Екатерина II. В 1793 г. в журнале «Санкт-петербургский Меркурий» был опубликован перевод известной статьи Вольтера «Рассуждение об английской трагедии», посвященной характеристике шекспировской драматургической системы.

Теоретически осмыслил значение театра Шекспира на рубеже XVIII—XIX вв. лидер русского сентиментализма Н. М. Карамзин. К драматическим сочинениям этот писатель не обращался. Но характерно, что одним из самых ранних его опытов еще до путешествия в Европу был перевод трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». «Немногие из писателей столь глубоко проникали в человеческое естество, как Шекспир, немногие столь хорошо знали все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец...», — писал Карамзин в предисловии к своему переводу.[1]

Карамзин, по-видимому, понял, что в новой исторической обстановке следование традициям классицистиче-

ской трагедии перестало отвечать художественным запросам времени. Только так можно объяснить то явное предпочтение, которое он отдает Шекспиру перед знаменитыми творцами французской трагедии XVII в.: «Французские трагедии можно уподобить хорошему регулярному саду, где много прекрасных аллей, прекрасной зелени, прекрасных цветников, прекрасных беседок; с приятностью ходим мы по сему саду и хвалим его; только все чего-то ищем и не находим, и душа наша холодною остается; выходим и все забываем. Напротив того, Шекспировы произведения уподоблю я произведениям натуры, которые прельщают нас в самой своей нерегулярности, которые с неописанною силою действуют на душу и оставляют в ней неизгладимое впечатление».[2]

В самом противопоставлении шекспировской драматургии трагедиям французского классицизма отразился качественный скачок в развитии художественного сознания. Для Карамзина мерилом оценки произведений театрального искусства становится способность раскрывать внутренний мир человека. В статье «Что нужно автору?» Карамзин писал: «Говорят, что автору нужны таланты и знания, острый проницательный разум, живое воображение и прочее. Справедливо, но сего не довольно. Ему надобно и доброе нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей... творец всегда изображается в творении и часто против воли своей».[3]

Сопричастность миру изображаемых страстей и уменье заразить этой сопричастностью своего читателя — вот качества, определяющие достоинство автора согласно эстетическому кодексу сентиментализма. Масштабность мировосприятия, свойственная высоким жанрам классицизма, уступает место интимной доверительности сердечного излияния чувств. Проповедь государственно-политических идеалов, утверждение сословных добродетелей теперь сменяются воспеванием дружбы и тихих радостей любви. Для сентименталистов становится типичным «бегство» на лоно природы, где царствуют гармония и естественность, утраченные в человеческом общежитии.

Но сентиментализму знакомы и минуты провиденциалистского прозрения, ему ведомо и трагическое мироощущение, связанное обычно с понятием «рока», определяющего неумолимое свершение законов бытия. Источник несовершенства мира и потрясающих его катаклизмов

скрыт от взоров людей. Но достижение общественной гармонии возможно. И путь к нему проходит через совершенствование природы человека. В этом ключ к пониманию эстетической программы сентиментализма с его установкой на исследование тайников человеческой души.

Не случайно в жанровой системе сентиментализма наибольшую художественную ценность обретают формы субъективно-исповедального плана, дававшие простор для анализа внутреннего мира личности, — интимная лирика, эпистолярная и повествовательная проза. В театре высокую трагедию классицизма начинает постепенно вытеснять сентиментальная драма. Однако жанру классицистической трагедии в 1800-е гг. еще раз суждено было пережить кратковременный период расцвета. Переосмысленный в контексте художественной системы сентиментализма, классицистический канон оживет в трагедиях В. А. Озерова (1769—1816).

Озеровым было написано пять трагедий. Все они шли на сценах петербургских театров, а некоторые из них, такие как «Эдип в Афинах», «Фингал» и «Димитрий Донской», пользовались огромным успехом у зрителей. Автора объявили величайшим драматургом, превзошедшим все, что было создано доныне в России в жанре трагедии. Вокруг трагедий Озерова разгоралась полемика. Соперником драматурга выступил крупнейший поэт XVIII столетия Г. Р. Державин, попытавшийся на склоне лет попробовать свои силы в создании драматических сочинений.

Для Озерова-драматурга большое значение имело обучение в Сухопутном шляхетском корпусе. В этом закрытом привилегированном заведении, где когда-то учился Сумароков, сохранилась атмосфера увлечения литературой и театром. Известно, что в период учебы Озеров неоднократно участвовал в самодеятельных спектаклях, исполняя трагические роли. Курс российской словесности кадетам читал знаменитый Я. Б. Княжнин. Не случайно в выборе сюжета для самой первой трагедии «Ярополк и Олег» сказалось явное влияние сумароковских традиций.

Однако драматургическая система Озерова не может быть понята без учета тех изменений в литературном сознании, которые принес с собой сентиментализм. Первое произведение, с которым Озеров дебютировал на литературном поприще, не было трагедией. В 1794 г. им было



В. А. Озеров.
Бюст. Рис. И. Иванова.

создано и тогда же опубликовано поэтическое переложение на русский язык героиды французского поэта Ш. Колардо «Элоиза к Абеляру». Популярность в конце XVIII в. средневекового памятника, отрывок из которого лег в основу произведения французского поэта, особенно возросла благодаря эпистолярному роману Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза». Для молодого Озерова предпринятый опыт явился своеобразной школой в овладении мастерством анализа психологического состояния героев. Страстное послание заточенной в келье женщины к своему оказавшемуся в несчастьи возлюбленному положено в основу элегии. Это был выдержанный на едином дыхании

вопль тоскующей души, сознающей невозможность счастья и потому погруженной в отчаяние и трагическую безысходность:

Кто... я... чтоб я могла любовь преодолеть?
Душе моей нельзя толико сил иметь.
. . . .
И строгость звания, и келий мрачный зрак
Твой вид в душе моей не истребят никак.
На гробы мертвых ли когда паду стеняща,
Иль ниц пред алтарем, когда в слезах лежаща,
Ни ужас меж гробов, ни святость алтарей
Здесь мысли пламенной не развлекут моей.
Везде я зрю тебя, и сердце сокрушенно
Лишь бьется для тебя, любовью упоенно.

(21, с. 371—373)

Смерть остается последним прибежищем, где душам несчастных влюбленных позволено будет соединиться.

Вот час... Мой Абеляр, приди, я умираю;
Закрой мне очи ты: страсть с жизнью лишь теряю;
Приди ко мне, прими в сей мной желанный час
Последний поцелуй, последний вздоха глас!
А ты, коль смерть сотрет твои красы жестоки,
Красы, что горьких слез моих влекли потоки,
Коль скорби дней твоих нить тяжку прекратят,
Пущай в единый гроб нас ввеки съединят!
Чтоб в надписи любовь злу повесть описала;
Чтоб нежные сердца та надпись ужасала.

(21, с. 375)

Внимательное прочтение героиды позволяет увидеть в ней предвосхищение многих мотивов лирики Жуковского и Батюшкова. Но главное, в подобных тирадах кроются истоки найденных Озеровым в трагедиях форм поэтического выражения чувств и переживаний его героев. Не случайно отдельные монологи из его лучших пьес исторгали слезы у зрителей.

Первой трагедией Озерова, как мы уже отметили, была трагедия «Ярополк и Олег». Драматург обратился к сюжету, заимствованному из времен Киевской Руси. Подобные сюжеты использовали и Сумароков, и Херасков, и Княжнин, и другие авторы с разной степенью соблюдения точности в воспроизведении фактов прошлого. Правда, в отличие от Сумарокова к концу XVIII в. драматурги располагали куда более полными и достоверными источниками о древнейших временах отечествен-

ной истории. Сохранившиеся в летописных известиях факты о соперничестве князей Ярополка и Олега Озеров заимствовал из «Истории Российской» В. Н. Татищева.[4] Но на структуре пьесы сказалось воздействие традиций классицизма.

Соперничество двух братьев, влюбленных в пленную княжну, типологически воспроизводило ситуацию из последней трагедии Сумарокова «Мстислав». И ход развития действия и расстановка противоборствующих сил в пьесе Озерова соответствуют структурной схеме «Мстислава». Несколько различается мотивировка поступков коварного вельможи, по наветам которого в обеих пьесах совершаются несправедливые гонения добродетельного героя, возлюбленного княжны. У Сумарокова в роли злодея выступает честолюбивый Бурновей, тайно мечтающий о киевском троне.

В пьесе Озерова ближайший советник Ярополка, Свенельд, стремящийся рассорить братьев, — реальное историческое лицо. Согласно летописи, князь Олег убил во время охоты сына Свенельда за непокорство. Эту версию использовал в трагедии Озеров, сделав отцовскую жажду мести главным импульсом, определяющим назревание трагического конфликта.

Наговорами и советами Свенельда и обусловливаются всякий раз действия нерешительного Ярополка, влюбленного в Предславу, нареченную невесту брата.

Постоянные колебания Ярополка, сознающего незаконность своих домогательств руки болгарской княжны и свою вину перед братом, контрастируют с холодной решительностью Свенельда. Им обоим противостоит благородный и отважный Олег, пылкий любовник и смелый воин.

В финале трагедии Озеров отступает от летописного источника. Обреченный своим братом на смерть, Олег счастливо избегает ее. Эффектные, полные мрачных предчувствий сцены 5-го действия, когда звучит условный набат и едва не закалывает себя Предслава, сменяются появлением торжествующего Олега. Жертвой своих козней гибнет Свенельд. Подобная счастливая развязка была типична и для трагедий Сумарокова. Однако незначительное на первый взгляд отличие, сводящееся к мотивировке действий второстепенного персонажа, помогает уловить своеобразие самого метода Озерова. Это

новое заключалось в отказе от осмысления функции трагедийного жанра как дидактической.

Трагедия переставала быть «училищем царей» и «школой сословных добродетелей». Источник трагического конфликта скрывался теперь в глубинах человеческой души. Эта годами лелеемая мысль о мести за смерть сына становится сутью характера Свенельда, и со своим умом и неукротимым темпераментом он подчиняет нерешительного Ярополка, делая его орудием для осуществления своих замыслов. Так формировалось совершенно иное, нежели в классицизме, понимание характера, сближавшее трагедию Озерова с шекспировской драматургией. С другой стороны, в обрисовке страданий колеблющегося Ярополка и беззащитной Предславы Озеров остается последовательным представителем сентименталистского направления. Их монологи — это цепь лирических излияний, которые, будучи вычленены из контекста, могли бы рассматриваться как своеобразные элегии.

Ах, как взаимна страсть питала здесь меня!
Средь тишины ночей и в самом шуме дня
Один твой образ был предмет воображенья,
Ты был виной души малейшего движенья,
В Олеге для меня весь заключался свет.
Всегда и всюду мысль тебе летела вслед.
Когда представится страдающим в разлуке,
Стенящим жалобно в тоске, в любовной муке
И вспоминающим прощанья грустный час —
Стеснится грудь моя, пробьются слезы с глаз.

(21, с. 98—99)

Это отрывок из признания Предславы своему возлюбленному. Изображение беспокойства томящегося сердца напоминает нам описание любовного томления из героиды Озерова, на элегическую природу которой мы уже указывали.

Подлинным триумфом драматурга явилась его вторая трагедия «Эдип в Афинах». На современников Озерова она произвела огромное впечатление и продержалась в репертуаре русских театров вплоть до 1840 г. «Такой трагедии, какова „Эдип в Афинах“, конечно, у нас никогда не бывало ни по стихам, ни по правильному расположению. Последнее достоинство соблюдено в ней от первой до последней сцены — а это главное; стихи беспо-

добные; действующие лица говорят все свойственным им языком, без чего, впрочем, стихи не были бы и хороши; мысли прекрасные; чувства бездна; есть сцены до того увлекательные, что невольно исторгают слезы... словом, „Эдип“ такое произведение, от которого нельзя не быть в восхищении», — писал в своем дневнике присутствовавший на первых представлениях трагедии С. П. Жихарев.[5]

В чем же причина такого необычайного успеха трагедии и что нового открыл ею драматург для русских зрителей?

Само обращение Озерова к сюжету из античной мифологии не было случайным на фоне общего увлечения античностью, которое на исходе XVIII столетия получило новый импульс под влиянием трудов И. И. Винкельмана и И. Т. Гердера. Распространяясь по Европе, оно достигло и России, чему свидетельством могут служить опыты таких современников Озерова, как начинавшие свой творческий путь В. Т. Нарежный, А. Н. Грузинцев и более опытный В. В. Капнист. В конце 1790-х гг. Нарежный пишет трехактную трагедию «Кровавая ночь, или Падение дому Кадмова». Несколько позже, уже не без влияния Озерова, к сюжету из фиванского цикла обратились Грузинцев, написавший трагедию «Эдип царь», и Капнист, разработавший сюжет последней части цикла в трагедии «Антигона». Последний прямо говорил о влиянии Озерова, на отзыв которому он и послал свою пьесу. В 1814 г. «Антигона» была даже представлена на сцене петербургского Малого театра.

Непосредственными источниками трагедии Озерова могли служить и лежащая у истоков традиции пьеса Софокла «Эдип в Колоне», и целый ряд французских пьес XVIII в., разрабатывавших тему Эдипа, в частности трагедия Ж. Ф. Дюсиса «Oedipe à Colone».

Как указывал П. О. Потапов, Озеров, используя общую канву заимствованного у Софокла мифологического сюжета, сохранил полную самостоятельность в осмыслении драматического конфликта.[6] Гонимый волей богов, подавленный тяжестью невольно совершенных им преступлений и ослепивший себя, Эдип, изгнанный из родных Фив, достигает Афин, где правит храбрый и великодушный Тезей. Единственным утешением слепого старца

остается нежно любящая его дочь Антигона, которая делит с ним все невзгоды странствий. Одновременно в Афины приходит коварный и честолюбивый Креон. В свое время он сыграл роковую роль в судьбе Эдипа, способствуя его изгнанию из Фив. Теперь ему нужна помощь Тезея, чтобы отразить грозящее Фивам нападение второго сына Эдипа, Полиника. Афинский народ в смятении, ибо оракул храма Эвменид извещает о внезапном гневе богов.

В целом ряде деталей при разработке сюжета Озеров отступает от первоисточника, т. е. от трагедии Софокла. Его Эдип не знает о предначертании богов, избравших Афины местом последнего приюта несчастного царя. Нет у Софокла и ключевой сцены примирения Эдипа со своим сыном Полиником, когда-то изгнавшим отца из Фив. Наконец, и это главное, в финале трагедии полностью переосмысливается традиционная трактовка античного сюжета. После неудавшейся попытки похищения Эдипа обличенный перед всем народом Афин гибнет коварный Креон. Он находит смерть в храме Эвменид, где его поражает гром богов и где незадолго до этого оспаривали свое право исполнить волю богов и принести себя в жертву Эдип и его дети.

Источник драматизма пьесы кроется в тонко используемом Озеровым приеме «ложного конфликта». Воля богов, заключенная в предсказаниях оракула, скрыта от смертных. Грозные предзнаменования связаны с появлением в Афинах лица, неугодного богам. Тяготеющее над Эдипом проклятье как будто бы указывает на него как на объект божественной кары. Народ требует изгнания слепца, а позже принесения в жертву его дочери. И хотя великодушный Тезей защищает несчастного, оракул требует выполнения воли богов. И только в финале раскрывается подлинный смысл предзнаменований.

Таким образом, в трагедии Озерова, пожалуй, впервые в русской драматургии проблема царской власти решалась с общечеловеческих и потому гуманистических позиций. Образ Эдипа, бывшего царя, оказавшегося в положении гонимого странника-слепца, представал своеобразной иллюстрацией тезиса, заявленного еще в XVIII в. Державиным в его оде «На смерть князя Мещерского»: «Монарх и узник — снедь червей».

Эта мысль о равенстве всех перед смертью, идея преходящности, зыбкости всего сущего, в том числе и судеб венценосцев, обретала особую актуальность в эстетической системе сентиментализма. Озеров воплотил ее в драматургии:

Родится человек лет несколько процвесть,
Потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнесть.
Один, шед малый путь, другой, прошед подоле,
В гробу покоятся сном крепким в равной доле.
Но ты, о дочь моя, печаль свою умерь:
Смерть к светлой вечности нам отверзает дверь.

(21, с. 142)

Эти слова Эдипа, с которыми он обращается к своей дочери Антигоне, могут служить ключом к пониманию мировосприятия, запечатленного в трагедии. Существенна очевидная близость этого отрывка с программными стихотворениями Жуковского «Цвет завета», «Невыразимое» и др.

Совершенно справедливо поэтому утверждение Т. М. Родиной, подчеркнувшей новаторское значение «Эдипа в Афинах»: «...весь философский смысл трагедии Озерова заключался в утверждении превосходства просто человеческого над царственным. „Эдип" Озерова был ближе к сентименталистски интерпретированному „Королю Лиру" Шекспира, чем к традициям классицистической трагедии».[7]

Все это также может служить объяснением причин небывалого успеха трагедии у тогдашних зрителей.

Не меньшим успехом у современников пользовалась и третья трагедия Озерова «Фингал», представленная в декабре 1805 г. на сцене придворного театра в Петербурге. Оригинальность замысла Озерова состояла в необычности материала, использованного им в качестве сюжета пьесы. Драматург обратился к одноименной поэме Оссиана, и на сцене впервые ожили образы суровых и мужественных героев скандинавского эпоса.[8]

Владетель Морвены Фингал прибывает в землю Локлинскую, чтобы сочетаться браком с Моиной, дочерью царя этой земли Старна. Когда-то Фингал воевал с локлинским царем и победил его. В одной из битв им был убит сын царя, юный Тоскар. Все эти годы Старн хранил в душе желание отомстить за смерть сына. И вот

теперь, вызвав Фингала для брака с дочерью, он хочет воспользоваться удобным случаем, хотя тщательно скрывает свой замысел от Моины.

Такова экспозиция трагедии, в которой заключены предпосылки драматической ситуации, напоминающей сюжетную коллизию первой пьесы драматурга. Злодейство, обусловленное жгучей жаждой мести за потерянного сына, олицетворяемое в образе стареющего отца, и там и здесь оказывается источником скрытого конфликта. Правда, у Фингала нет соперника и поэтому судьба его предопределена.

Уже отмечавшаяся всеми исследователями статичность «Фингала» объясняется тем, что в этой трагедии Озеров в отличие от ранних своих опытов не склонен к анализу внутреннего состояния страдающих героев. В душе Старна нет колебаний и сомнений. Что же касается великодушного и ничего не подозревающего Фингала, то, уверенный во взаимности Моины, он ждет лишь часа свадебного обряда. Но зато очень важная роль в трагедии отводилась воссозданию сурового духа скальдической поэзии. Посланник Фингала, бард Уллин, в сопровождении хора исполняет в 1-ом акте хвалебную песню в честь своего вождя:

Ударили в медяный щит
Ко брани глас обыкновенный, —
Во броню ратник облеченный
Воинским гневом уж кипит;
Дубы столетни загорелись,
И тучи заревом оделись,

— поет хор бардов. Их песню подхватывает Уллин:

Встает Морвены вождь Фингал;
Оружье грозное приял;

Стрела в колчане роковая;
На груди рдяна сталь видна;
Копье как сосна вековая,
И щит как полная луна,
Воссевшая над океаном
И вся подернута туманом.

(21, с. 190—191)

До начала свадебного обряда Старн велит Фингалу почтить память убитого сына и поклониться локлинскому богу Одену. Уступая мольбам Моины, Фингал идет к могиле Тоскара. У надгробного холма совершается обряд

поминовения и ритуальные игры. По обычаю Старн просит Фингала отдать свой меч отличившемуся в играх юноше. И вот, когда безоружный Фингал принимает жертвенную чашу, воины Старна набрасываются на него. Меч Тоскара, висящий на дереве, становится защитой Фингалу. Появившиеся воины Морвены вместе с Моиной спасают вождя. Фингал прощает коварного отца возлюбленной. Но не таков Старн:

Нет, нет, Фингал, меж нас несбыточен союз.
Отмщение... других мне нет с тобою уз.
Мне брак предлогом был, но смерть твоя желаньем;
Дарить тебя хотел не дочерью... страданьем.
Не храм готовил — гроб; не брачных свет огней,
Но блеск, но грозный блеск убийственных мечей...

(21, с. 224)

Старн устремляется с кинжалом на Фингала. Моина бросается спасти возлюбленного, останавливая отца, и тогда тот поражает кинжалом дочь:

Несчастная, умри, коль долгу изменяешь!
И пусть со мною здесь погибнет весь мой род!

(21, с. 224)

Потрясенный Фингал хочет покончить с собой, но бард Уллин напоминает ему, что «царь... для подданных... жизнь хранить обязан». Фингал подчиняется голосу рассудка:

Увы, жестокий долг! Мой друг, из сей земли
Ты извлеки меня, из сей земли плачевной;
Но в облегчение моей тоски душевной
(указывая на тело Моины)
Возьми ты сей предмет, чтобы я каждый день
Из гроба вызывал Моины легку тень.

(21, с. 226)

Так заканчивается трагедия. В ней заключена все та же идея скрытой от взора смертных предопределенности их судеб. Со смертью Моины и Старна пресекается род локлинских царей. Причина безвременной гибели Моины — ее роковая любовь к Фингалу. В минуту опасности героя спасает меч убитого им юного Тоскара. В данном эпизоде Озеров искусно использовал зафиксированный в поэмах Оссиана обычай древних шотландцев помещать на могиле павшего воина его боевой меч, хотя вся сюжетная линия, связанная с Тоскаром, вымышлена драматургом. Отступлением от оссиановской поэмы явля-

лось и самоубийство Старна, определяемое логикой драматического сюжета.

Структурно «Фингал» также имел мало общего с традиционным каноном классицистической трагедии. Прежде всего, вместо принятых в данном жанре пяти действий драматург ограничился только тремя. Помимо постоянно присутствующего хора бардов Озеров вводит пантомимный балет — ритуальные танцы и игры локлинских воинов у могилы Тоскара. Очень ограниченной была в его новой трагедии и роль наперсников, чье присутствие должно было обеспечивать раскрытие психологического состояния основных персонажей пьесы. Заданность драматической коллизии исключала возможность нравственной эволюции героев. Главное, что привлекало зрителей в «Фингале» и составляло причину успеха трагедии, — это необычность спектакля, сохранившего колорит древнего скандинавского эпоса и дух поэзии Оссиана.

Новым триумфом драматурга явилась постановка в январе 1807 г. на петербургской сцене его четвертой трагедии «Димитрий Донской». Уже из заглавия ясно, что в основу ее были положены события, связанные с исторической победой русских войск в 1380 г. над полчищами Мамая на Куликовом поле. Обращение к этой теме в тот момент, когда Россия терпела неудачи в военных действиях против Наполеона (наиболее серьезной среди них было недавнее поражение под Аустерлицем в декабре 1805 г.), было как нельзя кстати. Зрители прекрасно улавливали патриотический пафос пьесы и оценили ее по достоинству.

В упоминавшемся уже нами дневнике С. П. Жихарева сохранилось описание первого представления «Димитрия Донского». В театре «буквально некуда было уронить яблока... С первого произнесенного им (Яковлевым, игравшим роль Димитрия, — *Ю. С.*) стиха: „Российские князья, бояре“ и проч. мы все обратились в слух... никто не смел пошевелиться, чтоб не пропустить слова; но при стихе: „Беды платить врагам настало ныне время!“ вдруг раздались такие рукоплескания, топот, крики „браво“, что Яковлев принужден был остановиться. Этот шум продолжался минут пять и утих ненадолго. Едва Димитрий в ответ князю Белозерскому, склонявшему его на мир с Мамаем, произнес: „Ах! лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!“ — шум возобновился

ДИМИТРІЙ ДОНСКОЙ,

ТРАГЕДІЯ

въ пяти дѣйствіяхъ,

въ стихахъ.



въ Ст. Петербургѣ.

Титульный лист 1-го издания трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской»

(СПб., 1807).

с большею силою... Все эти стихи, как и множество других, производили в публике восторг неописанный...»[9]

Как справедливо уже отмечалось Г. А. Гуковским, «наибольшее значение в ее (трагедии, — *Ю. С.*) успехе имел именно пафос борьбы, жертвы на алтарь отечества, непримиримости и мужества, пафос героики национально-освободительной войны, а не конкретные намеки или вообще логически оформленные идеи трагедии, тем более не сюжет. Те, кто порицал в „Димитрии Донском" неувязки сюжета и композиции, исторически били мимо цели. „Димитрий Донской" — это патетическая речь оратора, политическая ода, лирическое произведение — не о любви Димитрия к Ксении, а о любви русских людей к отечеству и о ненависти их к тиранам и тирании».[10]

Г. А. Гуковский был совершенно прав, говоря о глубоко воспринимавшемся современниками гражданско-патриотическом пафосе пьесы Озерова. Исследователь при этом выделял лишь одну сторону ее содержания, ибо он рассматривал «Димитрия Донского» в контексте формирования вольнолюбивой романтической поэзии декабризма. Но содержание трагедии Озерова нельзя сводить только к этому. Достоинства произведения, предназначенного для сцены, не могут, конечно, исчерпываться пафосом ораторской декламации или лирической оды. И это было ясно для многих современников драматурга, особенно для литераторов.

Пожалуй, ни одна трагедия Озерова не породила столько критических замечаний, как «Димитрий Донской».[11] Наиболее резко и одним из первых высказал свое мнение о трагедии Г. Р. Державин. Сразу после ее постановки в беседе со знаменитым актером И. А. Дмитревским поэт заметил: «На чем основался Озеров, выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и вопреки всех обычаев тогдашнего времени шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию?».[12] Примерно о том же в своей заметке «О народности в литературе» почти через двадцать лет после Державина высказался Пушкин: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?»[13]

В чем же причина столь разительных разноречий в оценке современниками этой трагедии Озерова?

На фоне предыдущих пьес структура «Димитрия Донского», пожалуй, в наибольшей степени сохранила приверженность традициям русской классицистической трагедии XVIII в. Героический облик Димитрия — победителя Мамая, раскрывается в ходе свершения исторической победы.

Совещание русских князей накануне битвы и прием татарского посла в начале трагедии, рассказ о ходе самой битвы и мужестве Димитрия в заключительном действии служат своеобразной рамкой для событий, составляющих основное содержание пьесы, — борьбы за обладание нижегородской княжной Ксенией между Димитрием и князем Тверским. Ксения любит Димитрия. Но отец назначил ей мужем князя Тверского. Приезд ее в воинский стан должен укрепить веру русских князей в силу их единства. После битвы назначено венчание. Возникает конфликтная ситуация. Тверской настаивает на венчании. Этому яростно противится Димитрий:

Но знай, и здесь тебе пред всеми я клянусь,
Что искры жизненной доколе не лишусь,
Доколь главу ношу, ты Ксению дотоле
Не поведешь, Тверской, ко храму поневоле.

(21, с. 265)

Ссора двух князей начинает угрожать успеху всего предприятия. Под влиянием тверского князя остальные русские военачальники решают увести свои отряды, ибо в действиях Димитрия они усматривают деспотическое самовластье. Московский князь их не удерживает. Оставаясь непреклонным, он готов принять бой только со своей дружиной. И тогда Ксения решает пожертвовать любовью для блага отечества. Она согласна стать женой князя Тверского после боя, чтобы русское войско не было разобщено. Финал трагедии своеобразно соединяет обе сюжетные линии. Из рассказа боярина, очевидца битвы, становится известно о подвигах неизвестного воина, победившего Челубея и своим мужеством способствовавшего победе русских сил. Обсуждающие события минувшей битвы князья во главе с Тверским слышат стон и видят раненого. В нем узнают неизвестного героя, имени которого никто не знает. Подняв забрало шлема, князья обнаруживают, что это Димитрий. Он и теперь весь в мыслях о Ксении и погибшем друге Бренском, выступавшем на его месте в бою. Победа над Мамаем, одер-

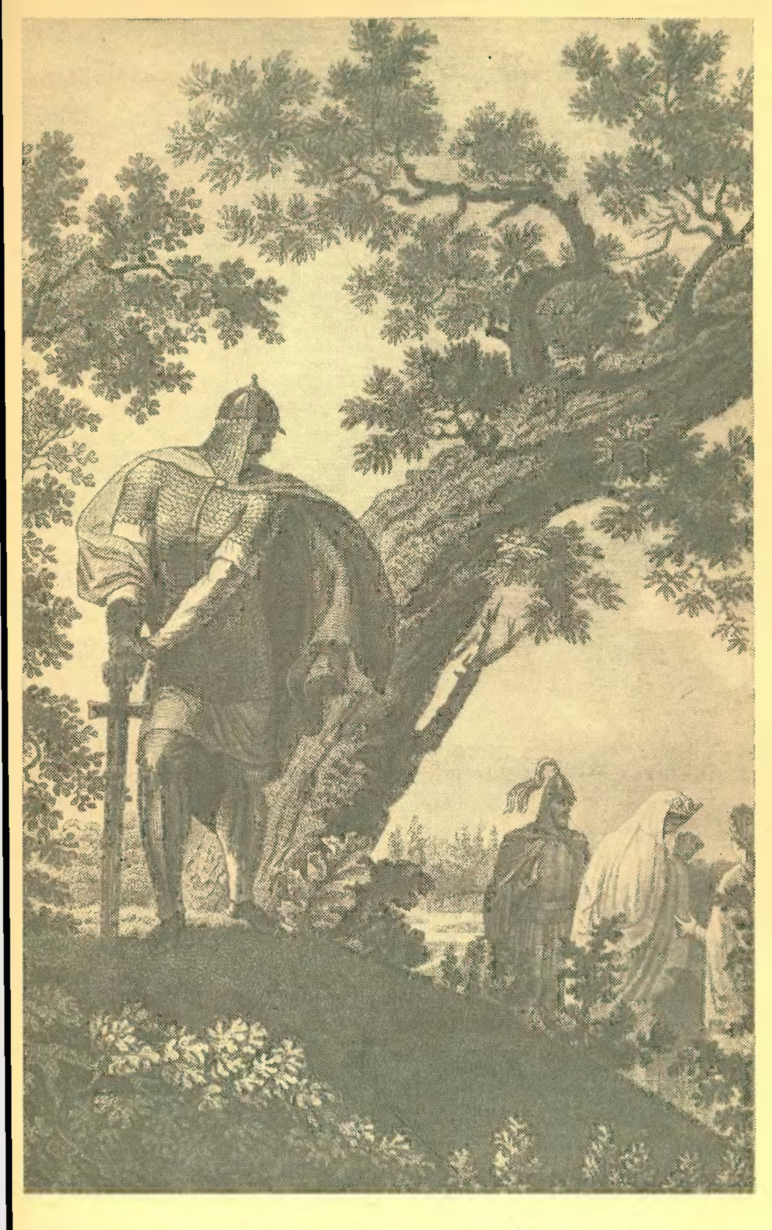


Иллюстрация к трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской».
Грав. И. В. Чесского с рис. И. А. Иванова.

жанная благодаря Димитрию, примиряет Тверского с недавним соперником, и он уступает Ксению:

Супругу днесь прими ты от руки моей!
Чего б не сделал я пред властию твоей,
То здесь я делаю, России глас внимая,
Пред победителем свирепого Мамая.

(21, с. 293)

Так заканчивается трагедия.

Державин и Пушкин были совершенно правы, когда отмечали свойственные трагедии Озерова нарушения исторической достоверности. Достаточно указать хотя бы на то, что московский князь Димитрий не мог оспаривать невесту князя Тверского, ибо к моменту изображаемых событий он был женат. Пребывание Ксении в русском стане, как и сама нижегородская княжна, являлись плодом вымысла драматурга. Озеров допустил, совершенно сознательно, конечно, неточность и в описании хода Куликовской битвы. Димитрий действительно сражался в доспехах рядового воина. Но в поединке с татарским богатырем Челубеем участвовал не он, а инок Пересвет, причем оба погибли. Озерову понадобилось сделать Димитрия победителем Челубея, чтобы еще более выделить личную роль московского князя в одержанной победе русского войска и тем самым подкрепить его моральное право на Ксению.

Как указывал сам драматург, источниками сведений о битве служили для него перевод «Русской истории» И. Г. Штриттера и трагедия М. В. Ломоносова «Тамира и Селим». Но интерпретируя имевшиеся в его распоряжении данные, Озеров оставался последователем традиций русского классицизма XVIII в. Принципы художественного историзма были чужды его творческому методу. Его трагедия — не столько воссоздание исторической картины прошлого, сколько отклик на современные события. Аллюзии буквально пронизывали все монологи Димитрия. В этом Озеров также оставался верен принципам драматургии предшествующего столетия. Традиционна для трагедий XVIII в. и счастливая развязка.

Если же говорить о сюжетной линии, призванной раскрыть отношения Димитрия и Ксении, то здесь Озеров оказывался типичным представителем сентименталистского направления. И в этом заключался еще один худо-

жественный просчет автора, решившегося воссоздать одну из самых героических страниц русской истории. Несоответствие метода раскрытия характеров у Озерова исторической обстановке наглядно видно хотя бы в монологе Ксении, которая в отчаянии вспоминает свою покойную мать:

О друг единственный, от смерти пробудись
И тенью легкою вокруг меня носись;
Пролей во грудь мою отраду упованья;
Скажи, что ждешь меня к скончанию страданья;
Скажи, что скоро ждешь; скажи, что близок час,
Который съединить во гробе должен нас.

(21, с. 247)

Подобная форма выражения чувств, конечно, была чужда женщинам XIV в. Поэтому не столь важно, была ли Ксения историческим лицом или нет. Уже Державин отметил несовместимость драматической коллизии пьесы с историческим значением события, положенного в ее основу. Для Пушкина несоответствие принятого Озеровым метода духу изображаемых времен открывалось в контексте его собственных размышлений об исторической драме в период работы над «Борисом Годуновым». Но перед самим Озеровым эти вопросы просто не стояли. Он попытался сочетать героику с чувствительностью, пафос патриотизма с анализом жизни сердца. Кратковременность успеха трагедии «Димитрий Донской» подтвердила бесперспективность такого пути.

Следует, однако, подчеркнуть, что, создавая эту трагедию, Озеров необычайно точно уловил требования момента. Публика ждала таких пьес. Весной 1807 г. на сцене императорского театра в Петербурге была представлена пьеса М. Крюковского «Пожарской».

По своей структуре эта пьеса никакого отношения к жанру классицистической трагедии не имела, являясь по существу исторической драмой, насыщенной политическими аллюзиями. Современники неистовствовали, когда слышали со сцены стихи:

Любви к отечеству сильна над сердцем власть!
Российских воинов она едина страсть.
То чувство пылкое, творящее героя,
Покажем скоро мы среди кровава боя.

(16, с. 260)

С этими словами появлялся на сцене князь Пожарский, главный герой трагедии. И на протяжении всей пьесы его речь была выдержана примерно в таких выражениях. Содержание пьесы сводится к притязаниям атамана Заруцкого на царскую корону. Честолюбивый атаман видит в Пожарском главное препятствие к достижению своей цели. Разоблачение Заруцкого, крушение его замыслов и составляют сюжетную основу трагедии, завершающейся сценой освобождения Москвы от захватчиков и здравицей в честь молодого царя Михаила.

Примечателен демократизм позиции автора трагедии. На вопрос Заруцкого: «Кто Минин сей, кому Российская страна воздвигнуть памятник незыблемый должна?» Пожарский отвечает:

Похвальней в низости величием блистать,
Чем выше сана блеск ничтожством помрачать.
Любовь к отечеству последнего в народе
Возводит в сан вельмож знатнейших по породе.
Не предки, Минин сам почтенный род начнет...
Се он! Се верный сын отечества идет.

(16, с. 265)

Тема всенародного подъема, приведшего к освобождению Москвы в 1612 г., вообще пользовалась особой популярностью в первое десятилетие XIX в. С. Н. Глинка создаст в 1809 г. отечественную драму «Минин»; еще раньше, в 1806 г., Г. Р. Державин напишет пьесу «Пожарский, или Освобождение Москвы», определив ее жанр как «героическое представление».

Возвращаясь к Озерову, мы должны рассмотреть еще одну, пожалуй, лучшую, его трагедию «Поликсена». Написанная в 1808 г., эта трагедия была одним из последних творений драматурга. Уже в период работы над нею Озеров находился в состоянии душевной надломленности, вызванном внезапными осложнениями по службе, в результате которых он вышел в отставку. К этому добавилось возникновение неприязни в отношениях с теми, кого еще недавно Озеров считал наиболее близкими ему людьми из литературных кругов Петербурга. Он покидает столицу. Находясь один в своем имении, в деревенской глуши, в стесненном материальном положении, Озеров в минуты отчаяния сжег все написанное им за два года в деревне (трагедию «Медея», планы еще двух пьес и наброски трагедии об Артемии Волынском).

В конце 1809 г. у него обнаружились признаки умственного расстройства. Последние годы жизни Озеров прожил душевнобольным в имении отца в Тверской губернии, где и умер в сентябре 1816 г.

В своей последней трагедии Озеров вновь вернулся к античной тематике. История троянки Поликсены, принесенной в жертву богам после взятия Трои по настоянию Пирра, сына греческого героя Ахилла, составляет сюжетную основу пьесы. В истолковании воли богов решающим становится то обстоятельство, что Поликсена была невестой Ахилла. Используя этот сюжет, Озеров несомненно ориентировался и на трагедии «Гекуба» Еврипида и «Троянки» Сенеки. Сходство трагедии Озерова с «Троянками» Сенеки уже отмечалось исследователями. Сведения об использовании Озеровым опыта Еврипида мы находим в письмах драматурга к А. Н. Оленину. Однако драматическая коллизия, заложенная в античном мифе, осмысляется Озеровым независимо от ее истолкования в трагедиях Еврипида и Сенеки. Как у того, так и у другого античных драматургов главным действующим лицом была представлена Гекуба, несчастная мать, страдающая от бессилия предотвратить гибель своих детей. В трагедии Озерова Гекуба играет важную, но не главную роль. Центральным персонажем, как бы фокусирующим трагизм мироощущения автора, является Поликсена. Неотвратимость судьбы приобретает характер жертвенного служения любовному чувству, от которого сгорает героиня:

Мне нет уже отрад и нет надежды боле;
Что долее мне жить — страдать лишь только доле,
Сгорая от огня снедающей любви,
Лиющейся в моей волнуемой крови.
Сей огнь, сей дар благий живительной природы
Сушит безвременно мои весенни годы,
И от него, увы, ни тихий вечер дня,
Ни утро раннее не прохладят меня!
Ахилл, ты видишь то, и, сам стеня в разлуке,
Деля мою тоску, томяся в равной муке,
Ты отверзаешь мне гробницу на покой,
Где б смерть венчала нас иссохшею рукой...

(21, с. 336)

В свете подобной трактовки образа Поликсены не лишено справедливости тонкое наблюдение И. Н. Медведевой о соотносимости его с образом героини романти-

ческой баллады В. А. Жуковского «Людмила». Балладно-элегическая интерпретация античного сюжета как нельзя лучше отвечала сентименталистским умонастроениям автора. С Людмилой сближает Поликсену и сама ситуация, в которую поставлена героиня трагедии, и та решимость, с какой она отдается судьбе:

...страшиться ли должна,
Когда я смерть мою угодной зрю Ахиллу,
Когда жених в свой гроб зовет меня унылу?
(21, с. 335)

Поликсена страшится оставить одинокой безутешную, «стенящую в слезах» мать. Но еще страшнее для нее стать виновницей истребления оставшихся в живых троянских женщин. Вот почему Поликсена не сомневается в благости своей жертвы, видя в ней искупление страданий других. И вот почему она отказывается от защиты Агамемнона, пытающегося предотвратить бесчеловечное жертвоприношение, и сама закалывается. Трагедия завершается восклицанием мудрого Нестора:

Какой постигнет ум богов советы чудны!
Жестоки ль были мы, иль были правосудны?
Среди тщеты сует, среди страстей борьбы
Мы бродим по земли игралищем судьбы.
Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится;
Счастливее того, кто к жизни не родится.
(21, с. 356)

Человек — минутный странник на земле. Только там, за пределами земного, ждет его счастие и успокоение от страданий. Этот тезис, запечатленный в наиболее проникновенных стихотворениях Жуковского, может служить лейтмотивом последней трагедии Озерова.

По характеру конфликта «Поликсена» сближается с одной из самых лирических трагедий Расина — «Ифигенией в Авлиде». Они близки и в композиционном отношении. И только развязка в русской трагедии поражает своей мрачной безысходностью. Перемена во взглядах Озерова тем показательнее, что в своей более ранней пьесе «Эдип в Афинах», основанной на мифологическом сюжете, он, как мы помним, переосмыслил античный источник, оставив Эдипа жить. Гневом богов был поражен коварный Креон, что придало финалу трагедии оптимистическое звучание. Теперь Озеров далек от оптимизма.

Содержание и пафос «Поликсены», пожалуй, впервые в истории русской драматургии дают пример того высокого всепоглощающего трагизма, который стоит на грани отрицания разумности сущего. Неотвратимость судьбы, с одной стороны, и беззащитность человеческого существа перед роком — с другой, персонифицируются в образах безжалостного Пирра и обреченной Поликсены. Воплощение трагического мироощущения автора отмечено в этой трагедии печатью безысходности.

Говоря о судьбе трагедийного жанра в период установившегося господства сентименталистских вкусов, нельзя обойти молчанием драматургические опыты еще одного видного литературного деятеля той поры. Мы имеем в виду крупнейшего поэта XVIII в. Г. Р. Державина, обратившегося на склоне лет к сочинению театральных пьес. В Державине, авторе нескольких трагедий, современники усматривали соперника Озерова. И обстоятельства, сопутствовавшие обращению Державина к жанру трагедии, и чуждость его творческих установок художественным принципам сентименталистского направления позволяют считать такое мнение обоснованным. Сохранились не лишенные основания известия о недоброжелательном отношении маститого поэта к молодому драматургу. Сам Озеров не давал к этому повода. Наоборот, преклоняясь перед авторитетом Державина, он посвятил ему одну из своих лучших трагедий — «Эдип в Афинах». На первых порах отношения между поэтом и драматургом сохраняли видимость близости, хотя Державин и не принимал новаторства Озерова. После успеха «Димитрия Донского» стареющий поэт почувствовал себя уязвленным.

Державин и раньше пытался писать для театра. Поначалу он пробовал свои силы в малых формах, например в жанре комической оперы. В 1804 г. он пишет оперу «Добрыня», «театральное представление с музыкою» на сюжет русского былинного эпоса. В обработке сюжета Державин ориентируется на сказочные пьесы Екатерины II, в частности на ее комическую оперу «Горе-богатырь Косометович». В 1806 г. Державин создает патриотическую пьесу «Пожарский, или Освобождение Москвы», «героическое представление в 4-х действиях с хорами и речитативами». Хотя в предпосланном тексту обращении «К читателю» Державин ссылается на историче-

ские источники, которым он следовал при воссоздании событий 1612 г., подчеркивая свое стремление быть верным духу этих «бытописаний», об историзме его метода в этой пьесе говорить, конечно, не приходится. Достаточно сослаться на эпизоды из 3-го действия, где князь Пожарский представлен спящим на дерновой скамье в окружении нимф. Князь очарован Мариной, бывшей женой Лжедимитрия. Сама Марина сидит в головах героя «с цитрою» в руках. И лишь звуки трубы Авраамия Палицына пробуждают князя, освобождая его от пут сладострастья. Фантастичность подобной сцены очевидна.

К трагедиям Державин обратился под влиянием успехов в данном жанре Озерова. На это сам поэт указал в «объяснениях», которые он предпослал подготовленному для печати своему стихотворению «Г. Озерову на приписание Эдипа». Стихотворение явилось ответом на почтительное посвящение ему этой пьесы драматургом. Задержка Державина с посылкой ответа и слухи о неодобрительных отзывах поэта по поводу других его пьес вызвали раздражение Озерова. Чтобы доказать молодому автору основательность своих критических замечаний, Державин и принялся за сочинение трагедий.[14]

Первый опыт Державина в жанре трагедии относится к 1807 г. Поводом к нему послужило объявление Российской Академией конкурса на сочинение трагедии «российскими стихами». Державин откликнулся на это созданием трагедии «Ирод и Мариамна». Сюжет для нее он заимствовал из известного труда еврейского историка I в. н. э. Иосифа Флавия «О войне иудейской». Сюжет этот уже привлекал внимание европейских драматургов XVIII в., в частности Вольтера. На его пьесу «Мариамна» Державин ссылается в предисловии как на основной источник своей трагедии.

Выбранный сюжет давал, казалось бы, Державину возможность для создания пьесы, исполненной глубокого драматизма. Жестокость иудейского царя сделала его имя нарицательным. История о том, как Ирод, став жертвой своей ревности, превратился в игрушку в руках честолюбивых царедворцев во главе с собственной сестрой Соломией и погубил свою ни в чем не повинную красавицу жену Мариамну, могла бы стать рядом с сюжетом шекспировского «Отелло». Однако в разработке подобного сю-

жета Державин оставался на уровне эстетических представлений XVIII в. Художественная функция трагедии осмыслялась им главным образом в одном аспекте — дидактическом. «Выводить из ея (истории, — *Ю. С.*) мрака на зрелище порок и добродетель — первый для возбуждения ужаса и отвращения от него; а вторую для подражания ей и сострадания — главная, кажется, обязанность драматических писателей», — заметит Державин в предисловии к своей трагедии «Темный».[15] Этому тезису поэт оставался верен всегда. Одновременно он старательно соблюдал требования, предъявляемые к классицистической стихотворной трагедии, скрупулезно заботясь о сохранении знаменитых единств — времени, места и действия, в чем, кстати, Озеров был не всегда последовательным. Но трагедиям Державина не хватало главного — внутреннего драматического конфликта как движущего начала сценического действия. Характеры героев его пьес, как и ситуации, в которые они поставлены, заранее заданы и лишены развития. Не случайно Державину приходится снабжать свои трагедии обширными предисловиями, где он обосновывал собственное отношение к изображаемым событиям. Основным недостатком метода Державина-драматурга можно считать иллюстративность в обрисовке характеров действующих лиц. Отсюда становится понятной его особая забота о максимальной точности в воссоздании исторической обстановки той эпохи, какую поэт изображал в своих пьесах. Так, объясняя в предисловии особенности стиля своей первой трагедии, Державин замечал: «. . . жестокие, кровожаждущие выражения, а также и восточный слог употребил я нарочно, дабы сколько возможно ближе и изобразительнее представить характер еврейского народа, из коего суть все почти действующие лица. Погрешил бы, кажется, и был бы подвержен справедливому осуждению художников благоразумных, ежели бы палестинцев заставил я изъясняться чувствами и оборотами французов. Главное правило писателей — следовать природе».[16]

Таким «следованием природе» является подчеркнутое насыщение его первой трагедии библейской фразеологией, что особенно наглядно предстает в партиях хора иудейских дев и юношей и хора левитов, обрамляющих центральные эпизоды трагедии. Вот как, например, встречает хор Ирода:

Воскликните, врата Солима!
Плещи руками, Иордан:
Грядет четвероластник Рима,
Владыка палестинских стран;
Грядет муж, равный Соломону.
Играй, Эсфирь! ликуй, Агарь!
Великолепье храму, дому
Ведет с собою славы царь.

(22, с. 224)

О том, в каких выражениях изъясняется Ирод, можно судить по отрывку из монолога, который он произносит накануне принятия решения о казни жены:

Ах! в лабиринте я коварств и козней темном
Подобен страннику в распутии подземном,
Который пред собой зверей зрит всюду зев;
Подземный ржущий огнь, со облак грома рев,
Бурь страшных со сторон внимает завыванье,
Распростирающих смертельно замерзанье;
И он, как каменный, в тьме стоя смерти ждет:
Се образ чувств моих и вкруг грозящих бед!
Причина ж кто сему? — изменница коварна!
Сирена лютая! Жена неблагодарна!..

(22, с. 258)

Условность такого историзма очевидна. Тяжеловесность метафорического «библейского» стиля Державина с запутанным синтаксисом, усложненной гиперболизацией сравнений также не способствовала успеху его пьесы. «Ирод и Мариамна» была единственной трагедией Державина, представленной на сцене профессионального театра. Успеха постановка не имела.

Две последующие трагедии поэта «Евпраксия» и «Темный» вообще никогда не ставились. Создавая их, Державин, по-видимому, действительно вступал в своеобразное состязание с Озеровым. Обе пьесы основаны на материале отечественной истории, и каждая из них по своему пафосу и композиции соотносима с трагедиями Озерова.

Выше мы уже приводили критические высказывания Державина по поводу трагедии Озерова «Димитрий Донской». Смысл его упреков сводился к обвинению Озерова в искаженном изображении нравов и психологии предков русских людей. Неуместность появления нижегородской княжны, кстати, вымышленной, в воинском стане накануне битвы, нелепые с точки зрения исторической досто-

верности споры Димитрия с тверским князем о том, кому достанется рука Ксении, — все это вызвало возражения Державина. В своей трагедии «Евпраксия» Державин поставил перед собой задачу изобразить истинный характер россиянки тех далеких времен и показать героизм русских князей в ситуации действительно трагической, когда Русь пала под ударами татар.

В основу трагедии положен эпизод, связанный с нападением Батыя на Рязань. Согласно «Сказанию о нашествии Батыя на русскую землю», рязанский князь Юрий, лишенный поддержки других княжеств, послал к подошедшему Батыю посольство с богатыми дарами во главе со своим сыном Федором. До Батыя дошли слухи о красоте жены Федора Евпраксии, и он потребовал ее себе в наложницы. Получив гордый отказ, разъяренный Батый приказал тут же убить князя, а с ним и все посольство. Евпраксия ожидала возвращения Федора в своем тереме. Когда она узнала об обстоятельствах смерти мужа, она покончила с собой, бросившись из окна с малолетним сыном на руках. После ожесточенного боя татары захватили и сожгли Рязань.

Державин несколько отступил от древнего источника, изобразив Батыя под видом одного из татарских воинов, прибывших в составе посольства к рязанскому князю. Все действие трагедии происходит при дворе рязанского князя Юрия, что давало возможность Державину сохранить верность принципу единства места драматического действия. Это же обстоятельство позволяло более наглядно изобразить притязания Батыя, который домогается Евпраксии без посредников. Наконец, избрание княжеского дома в качестве места действия трагедии способствовало соблюдению относительной точности в изображении нравов русских людей того времени, в частности, характера главной героини, Евпраксии. Если к этому добавить, что ни одно из главных действующих лиц трагедии Державина не является вымышленным, то полемичность его произведения станет очевидной. Нетрудно заметить прямой параллелизм и в композиции трагедий. «Евпраксия» также начинается советом князей, родственников рязанского князя, с последующим приемом татарских послов. Когда князьям становится известно о наглом требовании Батыя, между ними возникают разногласия. Сходная ситуация разрешается у Державина прямо про-

тивоположным образом. Прежде всего, распре между двумя русскими князьями из-за вымышленной Ксении у Озерова Державин противопоставил коллизию, исполненную высокого патриотического пафоса, ибо притязания на русскую княжну исходят от врага. Если в пьесе Озерова собравшиеся для битвы князья без колебаний соглашаются увести свои войска под влиянием доводов уязвленного тверского князя, то у Державина князья колеблются. Некоторые даже склоняются к тому, что Евпраксия должна пожертвовать собой ради спасения отечества. Ее решительный отказ, поддержанный мужем, меняет настроение князей. Отстаивание личной чести оборачивается в трагедии Державина актом утверждения патриотизма.

Как и Озеров, Державин в полном соответствии с принципами драматургии своего времени насыщает трагедию политическими аллюзиями. Особенно явны намеки на современные политические события в патриотическом монологе князя Федора, когда он, упрекая остальных князей в малодушии, ссылается на примеры героических предков:

О Росс! воспрянь, воспомнь, что был, что ныне ты!
Звук славных дел твоих промчался, как мечты,
Союзники тебе глумятся и соседы.
Где древние твои гремящие победы?
Где доблестей твоих парящий в мире слух?
Где князи, где вожди, о Россы! где ваш дух?
Бывало сильные страны вы потрясали,
Сестр греческих царей и веру присвояли,
На струги паруса вам шили из камки,
Купили златом мир от вашей все руки.
А ныне сами вы дотоль уничижились,
Что срамом покупать покой вы свой решились!

(22, с. 328)

В свете совсем недавно заключенного Тильзитского мира подобные тирады наполнялись особым смыслом, хорошо понятным современникам драматурга.

Державин, правда, не удержался от искушения еще раз отступить от исторического источника, придав оптимистический оттенок трагическому финалу пьесы. Временное торжество зла — смерть Федора и Евпраксии — сменяется благоприятным известием о приходе московских полков. Трагедия завершается сообщением о смерти Батыя. «Победа!» — восклицают князья.

Другая трагедия Державина «Темный» по сюжету может быть соотнесена с трагедией Озерова «Эдип в Афинах». Главным героем ее является также слепой царь, пребывающий в положении гонимого странника. Державин использовал реальный эпизод из русской истории XV в. периода феодальных междоусобных войн в процессе централизации Руси под эгидой московских князей. На какое-то время великокняжеский престол был захвачен противниками московского великого князя, сыновьями галицкого князя Юрия Василием Косым и Димитрием Шемякой. Схваченный своими политическими противниками, великий князь Василий II Васильевич был ослеплен Димитрием Шемякой и сослан в Углич, а оттуда в Вологду. Возведенный вновь на московский престол, он вошел в историю под именем Василия Темного.

Державин поставил своей задачей изобразить судьбу царя, потерявшего временно престол и вновь возвращающего его себе благодаря поддержке народа и сохранивших ему верность приближенных. Главным антагонистом Василия выведен ослепивший царя честолюбивый Шемяка. Помимо жажды престола, в его душе тлеет огонь неразделенной страсти к жене Василия Марии. Эта деталь придает образу Шемяки черты мелодраматического злодея.

Местом действия своей трагедии Державин избрал пустынь в глуши угличских лесов, где скрывается со своей семьей Василий. Слабый и доверчивый царь, не умевший ценить верных ему подданных, он терпит заслуженные страдания за свои ошибки и несправедливость. Ослепление Василия трактуется как своеобразное возмездие за духовную слепоту. И только оказавшись в несчастьи, Василий нравственно прозревает. В этом отношении чрезвычайно важен для понимания авторского замысла эпизодический персонаж — пустынник Багрим. Служивший когда-то князю, он был несправедливо изгнан им. Именно у Багрима находит пристанище гонимый слепец-царь. Поводырем царю служит сын Багрима, четырнадцатилетний мальчик Держава. Если вспомнить, что свой род сам поэт возводил к татарскому мурзе Багриму, выехавшему в XV в. из Золотой Орды на службу к московскому великому князю Василию Васильевичу, то становится очевидным дополнительный подтекст трагедии.

Трагедия приобретает характер развернутого наставления монархам в духе тех поучений, которыми Державин наполнял свои знаменитые оды Екатерине II. Только теперь его концепция мирской власти материализуется в судьбе оказавшегося в несчастьи царя, и источником моральных уроков сильным мира служит история. Изобразив своего предка поводырем царя, Державин тем самым утверждал свое право на роль советника монархов. В этой трагедии, как и в предыдущих, Державин выступает не столько драматургом, сколько поэтом, причем поэтом XVIII в. Не случайно тирады духовно прозревшего Василия напоминают строки державинских од:

О божества земные,
Которых высится к звездам надменна выя!
Разительный урок на мне, на чадах сих
Вы видите теперь. — Во замыслах своих
На скипетр опершись, блистаючи в порфире,
Не думайте, что вы безбедны в здешнем мире.
Под солнцем смертных жизнь равно всех — персть и тьма:
Порфира и кошель, чертоги и тюрьма
Быть могут жребий ваш.
(обращаясь к Иоанну)
О сын! оставь киченье,
Покорствуй промыслу, смирись в благоговеньи.
Противен гордым бог; шлет кротким благодать.

(22, с. 393)

В финале пьесы пораженный великодушием слепого царя Шемяка закалывается. Репликой Багрима — «Тиранов и льстецов достойнейший конец» — завершается трагедия.

Державиным была предпринята попытка создания еще одной трагедии «Атабалибо, или Разрушение перуанской империи». В качестве источника сюжета он использовал повесть Ж. Ф. Мармонтеля «Инки, или Разрушение Перуанской империи», рассказывавшую о завоевании Южной Америки испанцами в XVI в. Удалось ли Державину осуществить замысел в полном объеме, судить трудно, так как сохранившийся текст свидетельствует о незавершенности произведения. Кроме того, эта трагедия в отличие от остальных пьес Державина не имеет предисловия.[17]

Подводя итог нашего краткого обзора державинских трагедий, мы должны вновь подчеркнуть, что все они отмечены печатью иллюстративности. История трактуется в них как область божественного провидения. Вот почему

тираноборческая направленность его трагедий не имеет ничего общего с гражданским пафосом «Вадима Новгородского» Княжнина. Трагедии Державина являлись продолжением тех поисков, которые наметились в 1790-е гг. в творчестве Плавильщикова и позднего Хераскова. Несмотря на приверженность Державина канону классицистической трагедии, в его пьесах наблюдается отчетливая тенденция перерастания трагедии классицизма в историческую драму. Отдельные новации Державина-драматурга можно рассматривать как предвосхищение принципов художественного историзма.

Однако в главном — в понимании функции драматического искусства — Державин, как мы уже видели, не мог отрешиться от эстетических представлений XVIII столетия. Для него как художника, сформировавшегося в эпоху господства классицизма, морально-политический дидактизм продолжал оставаться основополагающим фактором в определении конечных целей и задач театра. Вот почему при всем стремлении Державина вернуть жанру классицистической трагедии его былую актуальность выступления поэта на этом поприще в новых исторических условиях серьезного значения для развития национальной драматургии иметь не могли.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении нескольких десятилетий XVIII столетия трагедия занимала ведущее положение в жанровой системе русского классицизма. В этом жанре молодая русская драматургия обрела ту форму художественного выражения идеалов обновленной государственности, которая полностью отвечала эстетическим представлениям эпохи. В жанре трагедии, пожалуй, наиболее отчетливо отразился сложный процесс утверждения роли русского театра в формировании национального самосознания. Центральной в русской трагедии всегда была проблема нравственной ответственности индивидуума (будь то монарх или подданный), проблема долга, обусловленного его общественным положением. И это придавало жанру трагедии XVIII в. особую политическую актуальность.

Идейная насыщенность русской трагедии определила и своеобразие ее структуры. У разных авторов, как мы видели, на разных этапах законы жанра воплощались по-разному. Но так или иначе в основе жанра всегда оставался тот канон классицистической трагедии, который в середине XVIII в. был введен А. П. Сумароковым. Выработанный на основе опыта выдающихся французских драматургов XVII—XVIII вв., этот канон оказался необычайно стойким, продержавшись на русской сцене почти сто лет. Причем специфической особенностью русской трагедии было то, что основу ее содержания, как правило, составляли сюжеты древней национальной истории. Для России, воспринявшей в период становления своей государственности религию и культуру письменности через Византию, эпоха Киевской Руси стала своеобразным эквивалентом античности. Поэтому приобщение к достижениям европейской культурной мысли в России не только не означало разрыва с историческим прошлым, но, наоборот, свидетельствовало о возросшем самосознании

нации. Позднее интерпретация сюжетов из национальной истории способствует формированию политического вольномыслия. Трагедия становится своеобразной трибуной для выражения оппозиционных идей. Истоки такого осмысления функции жанра восходят к «Димитрию Самозванцу» Сумарокова — первой русской открыто тираноборческой трагедии. Наиболее ярким продолжением этой традиции стала трагедия Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский».

К концу XVIII в. Сумароков как основоположник жанра трагедии теряет свой авторитет. Тенденции к постепенной трансформации введенного им канона явственно обозначились в творческих исканиях драматургов 1790-х гг. Опыты П. А. Плавильщикова и позднего М. М. Хераскова свидетельствовали о фактической исчерпанности возможностей классицизма и зарождении нового художественного направления — сентиментализма, этого преддверия романтического искусства. Характерно, что у лидеров нового направления, таких как Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, интерес к жанру трагедии и вообще к драматургии практически отсутствовал.

Свидетельством заката классицистической трагедии явилась все возрастающая популярность в последние десятилетия XVIII в. жанра драмы. Растет интерес к немецкой драматургии. Меняется отношение к театру Шекспира. Политический дидактизм русских трагедий классицизма приобретает порой нарочито иллюстративный характер. Отдельные более или менее удачные попытки обновить канон трагедии классицизма будут иметь место в начале XIX в. в творчестве наиболее талантливого драматурга сентименталистского направления В. А. Озерова. Но изменившиеся представления о художественной ценности драматургического произведения выдвигали на первый план иные принципы театрального искусства, а с ними иные жанры и формы этого искусства. Жанр трагедии, каким он сложился в XVIII в., уступает свое место в новую эпоху исторической драме.

ПРИМЕЧАНИЯ

Введение

[1] Сведения об этом см. в кн.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр. (От истоков до середины XVIII века). М., 1957; Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сб. материалов. М., 1953; *Дынник Т.* Крепостной театр. Л., 1933 (книга содержит указатель городских и усадебных театров в России до середины XIX в. и сведения об их репертуаре).

[2] *Пушкин А. С.* Заметки по русской истории XVIII века.— Полн. собр. соч., т. XI. М.; Л., 1949, с. 14.

[3] На это указывал А. А. Морозов в статье «Проблема барокко в русской литературе XVII—начала XVIII века. (Состояние вопроса и задачи изучения)»: «В России в первой трети XVIII века новая художественная идеология явно отставала от потребностей времени, от процессов, совершавшихся в экономической, политической и культурной жизни страны. Нет никаких сомнений, что ни стихи Ф. Прокоповича, ни „школьные драмы“ петровского времени ни в коей степени не отвечали размаху петровских преобразований». (Русская литература, 1962, № 3, с. 36).

[4] В вопросе об исторических и философских предпосылках, определивших природу французского классицизма, мы разделяем точку зрения, выраженную в статье Е. Н. Купреяновой «К вопросу о классицизме». (XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959, с. 5—44).

[5] *Тальман П.* Езда в остров любви. М., 1834, с. 14.

[6] Поэты французского Возрождения. Л., 1938, с. 256.

[7] Там же, с. 255. Детальному анализу литературного манифеста Плеяды посвящена соответствующая глава монографии Ю. Б. Виппера «Поэзия Плеяды. Становление литературной школы» (М., 1977, с. 95—135).

[8] *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч., т. 7. М.; Л., 1952, с. 582.

[9] *Лихачев Д. С.* Семнадцатый век в русской литературе.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 324.

Глава I

[1] Вопросы развития школьной драматургии в XVIII в. освещены в работах Н. С. Тихонравова, В. Н. Перетца, И. А. Шляпкина, В. П. Адриановой-Перетц, В. Д. Кузьминой. Из последних работ можно назвать следующие: *Демин А. С.* Эволюция москов-

ской школьной драматургии. — В кн.: Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Вып. 3. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 9—18; *Елеонская А. С.* Творческие взаимосвязи школьного и придворного театров в России. — В кн.: Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Вып. 4. Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975, с. 7—46.

[2] *Морозов П. О.* История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889, с. 261.

[3] Там же, с. 396.

[4] См.: *Кузьмина В. Д.* Русский демократический театр XVIII века. М., 1958.

[5] Анализ так называемого сентиментализма петровского времени в лирике, прозе и драматургии тех лет в свое время проделал В. Н. Перетц в труде «Очерки по истории поэтического стиля в России. (Эпоха Петра Великого и начало XVIII столетия)», вып. I—VIII (СПб., 1905—1907).

[6] Подробнее об этом см. в кн.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр. (От истоков до середины XVIII века). М., 1957; Театр в России при Елизавете Петровне. Сб. историко-театральной секции, т. II. Пг., 1918, статья 2-я.

[7] Текст статьи «О пользе театральных действ и комедий к воздержанию страстей человеческих» см. в сборнике «Эстетика и жизнь», вып. 7. (М., 1981).

[8] Вполне вероятно, что в данном случае Сумароков мог иметь в виду отдельные факты придворной жизни 1730—1740-х гг., когда господство при русском дворе всесильных временщиков создавало атмосферу доносов и интриг, жертвами которых становились часто невинные люди. — См.: *Касаткина Е. А.* Сумароковская трагедия 40—начала 50-х годов XVIII века. — Учен. зап. Томского гос. пед. ин-та, 1955, т. XIII, с. 213—261.

[9] Сборник материалов для истории имп. Академии Наук в XVIII веке, ч. II. СПб., 1865, с. 493.

[10] Детальный анализ формальной структуры трагедий Сумарокова проделал в свое время Г. А. Гуковский в статье «О сумароковской трагедии» (Поэтика. Л., 1926, с. 67—80).

[11] Цит. по: *Бутурлин Д. П.* Военная история походов россиян в XVIII столетии, т. III, ч. 1. СПб., 1821, с. 52.

[12] Подобную точку зрения развивал В. Н. Мочульский в статье «Ломоносов как драматург» (Русский филологический вестник, 1911, т. LXVI, № 3—4, с. 310—331), а также А. Шалина в статье «Ломоносов как драматург» (там же, 1915, т. LXXIII, № 1, с. 58—75; № 2, с. 249—267).

[13] См.: *Западов А. В.* Отец русской поэзии. М., 1961, с. 210, 221. Аналогичной точки зрения на проблематику трагедий Ломоносова придерживается Е. А. Касаткина в статьях «Трагедия Ломоносова „Демофонт“» (XVIII век. Сб. 3. М.; Л., 1958, с. 91—110) и «Полемическая основа трагедий Ломоносова „Тамира и Селим“ и Тредиаковского „Деидамия“» (Учен. зап. Томского гос. пед. ин-та, 1958, т. XVII, с. 122—136).

[14] См.: *Моисеева Г. Н.* К вопросу об источниках трагедии М. В. Ломоносова «Тамира и Селим». — В кн.: Литературное творчество М. В. Ломоносова. Исследования и материалы. М.; Л., 1962, с. 253—257.

[15] *Gottsched J. Chr.* Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Aufl. 2. Leipzig, 1737, § 11, S. 674. О соответствии структуры трагедии Ломоносова и пьесы Готшеда «Умирающий Катон» см.: *Резанов В. И.* Трагедии Ломоносова. — В кн.: Ломоносовский сборник. СПб., 1911, с. 235—236; *Harder H.-B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie, 1747—1769. Wiesbaden, 1962, S. 76—80.

[16] См.: *Петровский Н.* К вопросу о трагедии М. Ломоносова «Демофонт». — Известия отделения русского языка и словесности, 1912, т. XVII, кн. 4, с. 133—139.

[17] Сведения о разработке этого мифа в античной литературе содержатся в статье А. А. Тахо-Годи «Античные источники и стиль трагедии Тредиаковского „Деидамия"» (Іноземна філологія, вып. 28. Львів, 1972, с. 85—89).

Глава II

[1] *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 150.

[2] См. вступительную статью П. Н. Беркова в кн.: *Сумароков А. П.* Избр. произведения. Л., 1957, с. 34 (Б-ка поэта, большая серия, 2-е изд.).

[3] Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980, с. 133.

[4] См. об этом в кн.: Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965, с. 33—34.

[5] *Иннокентий (Гизель).* Синопсис, или Краткое описание о начале славенского народа. СПб., 1735.

[6] *Порошин С.* Записки. СПб., 1881, с. 453—454.

[7] См.: Материалы для истории русской литературы. СПб., 1867, с. 138.

[8] До недавнего времени создание трагедий В. И. Майкова относили к 1769 и 1773 годам в соответствии с принятием их в эти годы к постановке на сцене. Необходимость пересмотра этих датировок убедительно обоснована Х. Б. Хардером. (*Harder H.-B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie 1747—1769. Wiesbaden, 1962, S. 129). Согласно его выводам, создание двух майковских трагедий приходится на период, предшествовавший появлению поздних трагедий Сумарокова, т. е. до 1770 г.

[9] Вопрос об отношении сюжета трагедии «Подложный Смердий» к его историческим источникам подробно рассмотрен П. Н. Берковым, впервые опубликовавшим и текст самой трагедии (*Берков П. Н.* Трагедия А. А. Ржевского «Подложный Смердий». — В кн.: Театральное наследство. Сообщения и публикации. М., 1956, с. 139—143).

[10] См.: *Могилянский А. П.* «Ольга» — трагедия Я. Б. Княжнина. — В кн.: XVIII век, сб. 3. М.; Л., 1958, с. 498—504.

[11] См.: *Кулакова Л. И.* Я. Б. Княжнин. — В кн.: Русские драматурги XVIII—XIX вв., т. 1. Л.; М., 1959, с. 291—337.

[12] Из обобщающих трудов, посвященных роли масонства в духовной жизни России XVIII в., можно указать следующие: *Лонгинов М. Н.* Новиков и московские мартинисты. М., 1867; *Пыпин А. Н.* Русское масонство (XVIII и первая четверть XIX в.). Пг., 1916; *Вернадский Г. В.* Русское масонство в царствование

Екатерины II. Пг., 1917; *Пиксанов Н. К.* Масонская литература. — В кн.: История русской литературы, т. IV. М.; Л., 1947, с. 51—84.

[13] О популярности трагедии «Полиевкт» среди русских масонов свидетельствовал перевод этой трагедии Н. Хрущевым в 1758 г. О структурной близости пьесы Хераскова и трагедии Корнеля писал X. Б. Хардер (*Harder H.-B.* Studien zur Geschichte der russischen klassizistischen Tragödie, 1747—1769. Wiesbaden, 1962, S. 116—117).

Глава III

[1] Эта сторона деятельности Екатерины II довольно полно была раскрыта Г. А. Гуковским в его книге «Русская литература XVIII века». (М., 1939, с. 246—250). См. также: *Пыпин А. Н.* Екатерина II и Монтескье. — Вестник Европы, 1903, № 5, с. 272—300; *Луппол И. К.* Дидро и Екатерина II. — В кн.: Дени Дидро. Очерки жизни и мировоззрения. М., 1960, с. 91—115.

[2] См., например: *Ломоносов М. В.* Древняя российская история от начала Российского народа до кончины Ярослава Первого. СПб., 1766; *Татищев В. Н.* История Российская с самых древнейших времен..., ч. I—IV. М., 1768—1784; *Щербатов М. М.* История Российская от древнейших времен, т. I—VII. М., 1770—1791; *Манкиев А.* Ядро Российской истории. М., 1770.

[3] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч. в 2-х томах. Т. 2. М.; Л., 1959, с. 275.

[4] Собеседник любителей российского слова, 1783, ч. I, с. 104.

[5] См.: *Le Clerc N.* Histoire phisique, moral, civil et politique de la Russie ancienne et moderne. Paris, 1783—1787. *Levesque P.-C.* Histoire de Russie. Yverdun, 1782.

[6] С резкой отповедью Н. Леклерку выступил И. Н. Болтин, издавший в 1788 г. свои «Примечания на историю древния и нынешния России Леклерка» (ч. I—II). Труд Болтина содержал подробный и аргументированный разбор всех ошибок и неточностей, допущенных французским историком. В ряде критических замечаний Болтина имели место весьма прозрачные намеки в адрес князя М. М. Щербатова, который в свое оправдание вынужден был срочно написать «Письмо... сочинителя Российской истории к одному его приятелю на некоторые скрытые и явные охуления, учиненные его истории от г.-майора Болтина». (СПб., 1789).

[7] *Дризен Н. В.* Материалы к истории русского театра. М., 1905, с. 98.

[8] Обобщающий разбор материалов, связанных с судьбой трагедии «Вадим Новгородский», содержится в комментариях Л. И. Кулаковой к тексту трагедии. См.: *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961, с. 729—735 (Б-ка поэта, Большая серия, 2-е изд.).

[9] Русская старина, 1871, т. IV, № 7, с. 92.

[10] Благодаря разысканиям Г. Н. Моисеевой мы имеем сведения, что в описи библиотеки Д. Н. Шереметева, сгоревшей в 1812 г. в Москве, упоминается пьеса П. А. Плавильщикова «Всеслав». Трагедия в 5 действиях. — См.: *Моисеева Г. Н.* Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли XVIII века. Л., 1980, с. 164.

[11] *Плавильщиков П. А.* Сочинения, ч. 1. СПб., 1816, с. 2.

[12] Русская литературная критика XVIII века. М., 1978, с. 218. О теоретических воззрениях П. А. Плавильщикова на литературу и театр см. в кн.: *Кулакова Л. И.* П. А. Плавильщиков. М.; Л., 1952, с. 26—57.

[13] См. об этом в кн.: *Бобров Е. А.* Литература и просвещение в России XIX века. Материалы и исследования, т. IV. Казань, 1903, с. 80—133.

[14] О вольнолюбивой гражданской трагедии начала XIX в. и ее роли в формировании романтической поэзии декабристского лагеря подробно говорит Г. А. Гуковский в своей книге «Пушкин и русские романтики» (2-е изд. М., 1965, с. 186—203).

Глава IV

[1] *Карамзин Н. М.* Избранные сочинения в 2-х томах. Т. 2. М.; Л., 1964, с. 80.

[2] Там же, с. 107.

[3] Там же, с. 120.

[4] Вопрос об исторических источниках первой трагедии Озерова детально рассмотрел П. О. Потапов в своем капитальном исследовании «Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова» (Одесса, 1915, с. 257—265).

[5] *Жихарев С. П.* Записки современника. М., 1955, с. 98.

[6] См.: *Потапов П. О.* Из истории русского театра. Жизнь и деятельность В. А. Озерова, с. 398—417.

[7] История русского драматического театра в 7-ми томах. Т. 2. 1801—1825. М., 1977, с. 158—159.

[8] Подробный анализ отношения трагедии «Фингал» к тексту одноименной оссиановской поэмы содержится в указанной выше книге П. О. Потапова (с. 587—628). Из последних работ см.: *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980, с. 45—50.

[9] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 324—325.

[10] *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. 2-е изд. М., 1965, с. 187.

[11] Вопросы, связанные с полемикой вокруг трагедии «Димитрий Донской», неоднократно служили предметом внимания исследователей. См.: *Майков Л. Н.* Князь Вяземский и Пушкин об Озерове. СПб., 1897; *Богословский Н.* Спор Пушкина с Вяземским об Озерове. — Красная новь, 1937, № 1, с. 98—104; *Сидорова Л. П.* Рукописные замечания современников на первое издание трагедии В. А. Озерова «Димитрий Донской». — Записки отдела рукописей ГПБ СССР им. В. И. Ленина, вып. 18, 1956, с. 142—179.

[12] *Жихарев С. П.* Записки современника, с. 331.

[13] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., т. XI. М.; Л., 1949, с. 40.

[14] См.: *Державин Г. Р.* Сочинения, т. III. СПб., 1866, с. 698.

[15] Там же, т. IV, с. 383.

[16] Там же, т. IV, с. 216.

[17] Вопросы, связанные с историей создания последней трагедии Державина, рассмотрены в статье В. В. Сперанской «Трагедия Г. Р. Державина „Атабалибо, или Разрушение перуанской империи“ (к истории создания)» (Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 2. Л., 1976, с. 63—73).

ИСТОЧНИКИ ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ

1. *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. . ., ч. III—IV. М., 1781.
2. *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.).
3. *Тредиаковский В. К.* Сочинения, т. 1. СПб., 1849.
4. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений, т. 8. М.; Л., 1959.
5. *Майков В. И.* Сочинения и переводы/ Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867.
6. Театральное наследство. М., 1956.
7. *Херасков М. М.* Борислав. Трагедия. СПб., 1774.
8. *Херасков М. М.* Творения, ч. IV—V. М., 1797—1798.
9. *Ключарев Ф.* Владимир Великий. Трагедия. М., 1779.
10. *Екатерина II.* Сочинения на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями А. Н. Пыпина, т. II. СПб., 1901.
11. *Княжнин Я. Б.* Собрание сочинений, ч. I—II. СПб., 1787.
12. *Княжнин Я. Б.* Избранные произведения. Л., 1961 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.).
13. *Плавильщиков П. А.* Дружество. Трагедия. СПб., 1783.
14. *Плавильщиков П. А.* Сочинения, ч. I. СПб., 1816.
15. Российский Феатр, ч. V. СПб., 1787.
16. Стихотворная трагедия конца XVIII—начала XIX в. М.; Л., 1964 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.).
17. Ранняя русская драматургия (XVII—первая половина XVIII в.). Вып. 5. Пьесы любительских театров. М., 1976.
18. *Херасков М. М.* Зареида и Ростислав. М., 1809.
19. *Нарежный В. Т.* Димитрий Самозванец. М., 1804.
20. *Глинка Ф. Н.* Избранные произведения. Л., 1957 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.).
21. *Озеров В. А.* Трагедии. Стихотворения. Л., 1960 (Библиотека поэта, Большая серия, 2-е изд.).
22. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, т. IV. СПб., 1867.

Хронологический указатель русских трагедий XVIII—начала XIX в.
Первые постановки и публикации

Хорев. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые любительской труппой Сухопутного шляхетского корпуса в декабре 1749 г. Постановка повторена при дворе 8 февраля 1750 г. *Опубл.*: СПб., 1747.

Гамлет. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене имп. театра в Санкт-Петербурге в начале 1750 г. *Опубл.*: СПб., 1748.

Синав и Трувор. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене имп. театра в Петергофе 21 июля 1750 г. *Опубл.*: СПб., 1751.

Артистона. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые в компатах Зимнего дворца в Санкт-Петербурге в октябре 1750 г. *Опубл.*: СПб., 1751.

Тамира и Селим. Трагедия в 5-ти действиях М. В. Ломоносова. Представлена впервые в компатах Зимнего дворца в Санкт-Петербурге 1 декабря 1750 г. *Опубл.*: СПб., 1750.

Деидамия. Трагедия в 5-ти действиях В. К. Тредиаковского. Сочинена в 1750 г. На сцене не ставилась. *Опубл.*: М., 1775.

Демофонт. Трагедия в 5-ти действиях М. В. Ломоносова. На сцене не ставилась. *Опубл.*: СПб., 1752.

Семира. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге 21 декабря 1751 г. *Опубл.*: СПб., 1768.

Ярополк и Димиза (в первой редакции: *Димиза*). Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге в сентябре 1758 г. *Опубл.*: СПб., 1768.

Венецианская монахиня. Трагедия в 3-х действиях М. М. Хераскова. Предположительно игралась в театре Московского университета в 1758—1759 гг. *Опубл.*: М., 1758.

Праксeда. Трагедия в 5-ти действиях. Автор неизвестен. Представлена на сцене Московского театра 27 декабря 1760 г. Опубликована не была.

Пламена. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Сочинена не позднее 1762 г. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: М., 1765.

Прелеста. Трагедия в 5-ти действиях А. А. Ржевского. Представлена на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге в октябре 1765 г. Текст не сохранился.

Мартезия и Фалестра. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Сведений о постановках в XVIII в. не сохранилось. Игралась в Москве 1 и 12 октября 1802 г. *Опубл.*: М., 1767.

Вышеслав. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене имп. театра в Санкт-Петербурге 3 октября 1768 г. *Опубл.*: СПб., 1768.

Дидона. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Предположительно впервые была играна в Москве в 1769 г. *Опубл.*: Собрание сочинений Якова Княжнина, т. I. СПб., 1787.

Пантея. Трагедия в 5-ти действиях Ф. Я. Козельского. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: СПб., 1769.

Агриопа. Трагедия в 5-ти действиях В. И. Майкова. Представлена впервые на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге 13 октября 1769 г. *Опубл.*: М., 1775.

Фемист и Иеронима. Трагедия в 5-ти действиях В. И. Майкова. Готовилась к постановке на сцене придворного театра в 1773 г. *Опубл.*: М., 1775.

Подложный Смердий. Трагедия в 5-ти действиях А. А. Ржевского. Представлена на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге в 1769 г. *Опубл.*: Театральное наследство. М., 1956, с. 143—188.

Димитрий Самозванец. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге 1 февраля 1771 г. *Опубл.*: СПб., 1771.

Борислав. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Представлена на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге 7 ноября 1772 г. *Опубл.*: СПб., 1774.

Владимир и Ярополк. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Сочинена в 1772 г. Представлена впервые в Москве в сентябре 1789 г. *Опубл.*: Собрание сочинений Якова Княжнина, т. II. СПб., 1787.

Велесана. Трагедия в 5-ти действиях Ф. Я. Козельского. Сочинена в начале 1770-х гг. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: Сочинения Федора Козельского, ч. II. СПб., 1778.

Мстислав. Трагедия в 5-ти действиях А. П. Сумарокова. Представлена впервые на сцене придворного театра 16 мая 1774 г. *Опубл.*: СПб., 1774.

Ольга. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Сочинена в середине 1770-х гг. На сцене не ставилась. *Опубл.*: *Княжнин Я. Б.* Избр. произведения. Л., 1961 (Б-ка поэта. Больш. сер., 2-е изд.), с. 117—182.

Титово милосердие. Трагедия в 3-х действиях с хорами и балетом Я. Б. Княжнина. Сочинена в 1778 г. Предположительно игралась впервые при дворе в Санкт-Петербурге в 1785 г. *Опубл.*: Собрание сочинений Якова Княжнина, т. I. СПб., 1787.

Иеффай. Священная трагедия в 3-х действиях Аполлоса (Байбакова). Сведений о постановках не сохранилось. *Опубл.*: М., 1778.

Владимир Великий. Трагедия в 5-ти действиях Ф. П. Ключарева. Сведений о постановках не сохранилось. *Опубл.*: М., 1778.

Траян и Лида. Трагедия в 5-ти действиях В. В. Лазаревича.* Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: СПб., 1780.

Пальмира. Трагедия в 5-ти действиях Н. П. Николева. Сочинена в 1781 г. Представлена впервые в Москве 22 апреля 1783 г. *Опубл.*: Российский Феатр, ч. V. СПб., 1787.

Идолопоклонники, или Горислава. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Представлена впервые в Москве 8 сентября 1782 г. *Опубл.*: М., 1782.

Дружество. Трагедия в 5-ти действиях прозой П. А. Плавильщикова. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: СПб., 1783.

Росслав. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Представлена впервые на сцене Санкт-Петербургского театра 8 февраля 1784 г. *Опубл.*: СПб., 1784.

Сорена и Замир. Трагедия в 5-ти действиях Н. П. Николева. Представлена впервые в Москве 12 февраля 1785 г. *Опубл.*: Российский Феатр, ч. V. СПб., 1787.

Тахмас Кулыхан. Трагедия в 5-ти действиях П. А. Плавильщикова. Представлена впервые в Санкт-Петербурге 26 сентября 1785 г. *Опубл.*: Сочинения Петра Плавильщикова, ч. I. СПб., 1816.

Владисан. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Сочинена в 1786 г. Представлена впервые в Москве 2 февраля 1789 г. *Опубл.*: Собрание сочинений Якова Княжнина, т. II. СПб., 1787.

---

* До недавнего времени автором трагедии считался В. А. Левшин. Благодаря разысканиям В. В. Пухова теперь установлено авторство В. В. Лазаревича. См.: *Пухов В.* Загадочный В. Л. — В мире книг, 1978, № 2, с. 95.

Остан. Трагедия в 5-ти действиях С. А. Москотильникова. Сочинена в 1786 г. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: *Бобров Е. А.* Литература и просвещение в России XIX века. Материалы и исследования, т. IV. Казань, 1903.

Софонизба. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Сочинена около 1787 г. Представлена впервые на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге 15 апреля 1789 г. *Опубл.*: Собрание сочинений Якова Княжнина, т. II. СПб., 1787.

Сакмир. Трагедия в 5-ти действиях. Автор неизвестен. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: Российский Феатр, ч. VII. СПб., 1787.

Вадим Новгородский. Трагедия в 5-ти действиях Я. Б. Княжнина. Сочинена в 1789 г. Назначенная к постановке, репетировалась в придворном театре Санкт-Петербурга. В связи с начавшейся французской революцией автор отказался от постановки. *Опубл.*: СПб., 1793.

Рюрик. Трагедия в 5-ти действиях П. А. Плавильщикова. Есть сведения, что под названием «Всеслав» была представлена на сцене придворного театра в Санкт-Петербурге в 1794 г. *Опубл.*: Сочинения Петра Плавильщикова, ч. I. СПб., 1816.

Игрок. Трагедия в 5-ти действиях Н. Н. Сандунова. Представлена впервые в Москве 26 ноября 1794 г. Не издавалась.

Юлиян отступник. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: Творения М. Хераскова, ч. 5. М., б. д.

Освобожденная Москва. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Представлена впервые в Москве 18 января 1798 г. *Опубл.*: М., 1798.

Ярополк и Олег. Трагедия в 5-ти действиях В. А. Озерова. Представлена впервые на сцене петербургского Большого театра 16 мая 1798 г. *Опубл.*: Сочинения Озерова, ч. III. СПб., 1828.

Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова. Трагедия в 4-х сценах белыми стихами В. Т. Нарежного. Сочинена в 1799 г. На сцене не ставилась. *Опубл.*: Ипокрена, или Утехи любословия, 1800, ч. VII.

Димитрий Самозванец. Трагедия в 5-ти действиях прозой В. Т. Нарежного. Сочинена в 1800 г. Представлена впервые в Москве 29 января 1809 г. *Опубл.*: М., 1804.

Святослав. Трагедия в 5-ти действиях Н. П. Николева. Сочинена в 1802—1803 гг. Игралась на сцене домашнего театра в подмосковной усадьбе автора. Опубликована не была. Текст хранится в ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей, Эрмитажное собрание, № 214.

Ермак, покоритель Сибири. Трагедия в 5-ти действиях прозой П. А. Плавильщикова. Сочинена в 1803 г. Представлена впервые на сцене Петровского театра в Москве 13 февраля 1803 г. *Опубл.*: М., 1806.

Эдип в Афинах. Трагедия в 5-ти действиях В. А. Озерова. Представлена впервые на сцене петербургского Большого театра 23 ноября 1804 г. *Опубл.*: СПб., 1805.

Фингал. Трагедия в 3-х действиях с хорами и пантомимными балетами В. А. Озерова. Представлена впервые на сцене петербургского Большого театра 8 декабря 1805 г. *Опубл.*: СПб., 1807.

Димитрий Донской. Трагедия в 5-ти действиях В. А. Озерова. Представлена впервые на сцене петербургского Большого театра 14 января 1807 г. *Опубл.*: СПб., 1807.

Сумбека, или Падение Казанского царства. Трагедия в 5-ти действиях с хорами С. Н. Глинки. Представлена впервые в Санкт-Петербурге 7 мая 1807 г. *Опубл.*: М., 1806.

Зорада. Трагедия в 5-ти действиях Ф. Ф. Кокошкина. Представлена впервые на сцене в Санкт-Петербурге 12 мая 1807 г. Опубликована не была.

Пожарской. Трагедия в 3-х действиях М. В. Крюковского. Представлена впервые на сцене имп. театра в Санкт-Петербурге 22 мая 1807 г. *Опубл.*: СПб., 1807.

Зареида и Ростислав. Трагедия в 5-ти действиях М. М. Хераскова. Сочинена в 1807 г. Представлена на сцене в Санкт-Петербурге 22 августа 1809 г. *Опубл.*: СПб., 1809.

Ирод и Мариамна. Трагедия в 5-ти действиях Г. Р. Державина. Представлена в Санкт-Петербурге 23 ноября 1808 г. *Опубл.*: СПб., 1809.

Евпраксия. Трагедия в 5-ти действиях Г. Р. Державина. На сцене не ставилась. *Опубл.*: Сочинения Державина с примечаниями Я. Грота, т. IV. СПб., 1867.

Темный. Трагедия в 5-ти действиях Г. Р. Державина. На сцене не ставилась. *Опубл.*: Сочинения Державина с примечаниями Я. Грота, т. IV. СПб., 1867.

Михаил, князь Черниговский. Трагедия в 5-ти действиях С. Н. Глинки. Представлена впервые в Санкт-Петербурге 24 июля 1808 г. *Опубл.*: М., 1808.

Марфа-посадница, или Покорение Новогорода. Трагедия в 5-ти действиях Ф. Ф. Иванова. Сочинена в 1808 г. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: М., 1809.

Поликсена. Трагедия в 5-ти действиях В. А. Озерова. Представлена впервые на сцене петербургского Большого театра 14 мая 1809 г. *Опубл.*: Сочинения Озерова, ч. II. СПб., 1816.

Ксения и Темир. Трагедия в 5-ти действиях С. И. Висковатова. Представлена впервые на сцене театра в Санкт-Петербурге 11 октября 1809 г. *Опубл.*: СПб., 1810.

Вельзен, или Освобожденная Голландия. Трагедия в 5-ти действиях Ф. Н. Глинки. Сведений о постановке не сохранилось. *Опубл.*: Смоленск, 1810.

Дебора, или Торжество веры. Трагедия в 5-ти действиях А. А. Шаховского. Представлена впервые в Санкт-Петербурге 24 января 1810 г. *Опубл.*: СПб., 1811.

ОГЛАВЛЕНИЕ

65 коп.



·НАУКА·
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ